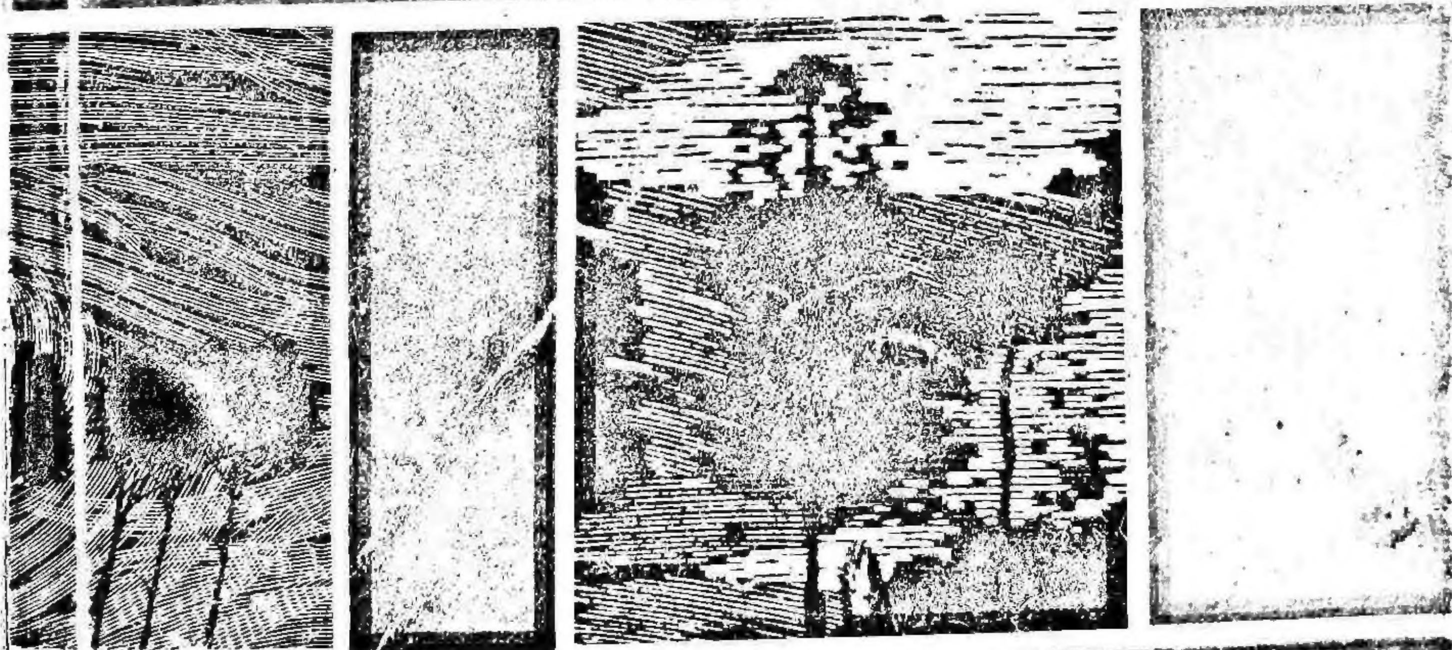
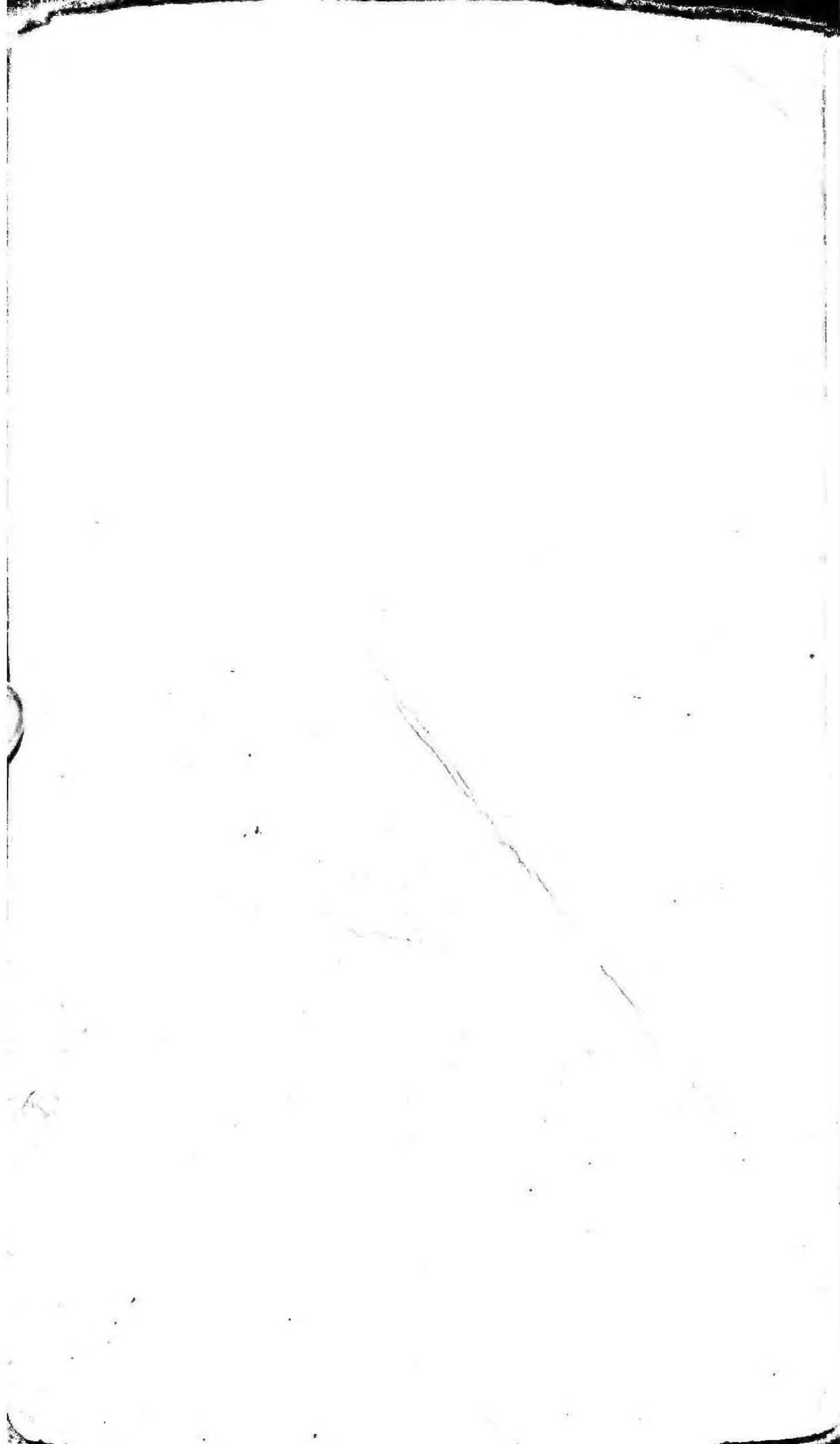
Eugeniu Sperantia

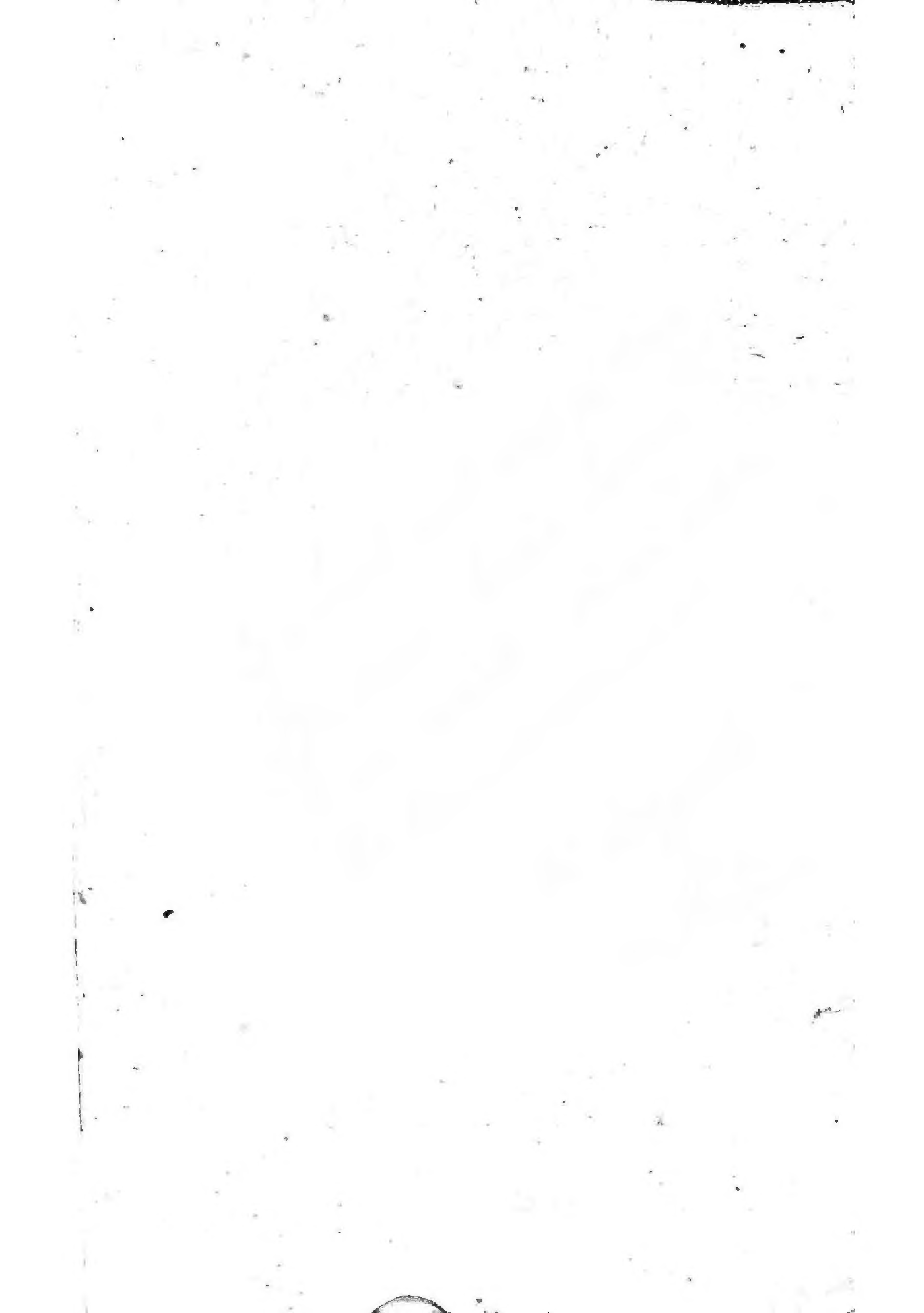
Inițiere în POETICĂ



MICUL GHID ALBATROS









EDITURA ALBATROS

MICUL
GHID
ALBATROS

mg
A

Eugeniu Speranția

Inițiere în POETICĂ



EDIȚIA A DOUA

COPERTA DE TEODOR BOGOI

CUPRINS

CUPRINS

CUPRINS

EUGENIU SPERANTIA

MICUL GHID ALBATROS

CUVÎNT ÎNAINTE

Trecerea timpului înseamnă schimbare. Dar nici în viața individului, nici în viața socială, schimbările nu se petrec în aceeași măsură pe toate planurile, în toate compartimentele existenței. În viața socială se pot observa prefaceri rapide într-un sector, paralel însă cu relative stagnări într-altul. Transformări importante în mecanică se pot ivi pe cînd, paralel, s-ar constata, de pildă, încetinirea evoluției în arta veterinară, iar o vie remaniere în practica stomatologică poate fi concomitentă cu lipsa de inovații în materie de dans sau de coafură.

Există negreșit și interdependențe, prevăzute sau neprevăzute, în progresele noastre, dar pot să se ivească și fenomene de regres, mai mult ori mai puțin accentuate pe o zonă oarecare a vieții colective, așa cum, după vederile unora dintre istorici, s-a putut remarca în primele secole ale erei noastre.

În toate împrejurările, e în afară de orice îndoială, adevăratul progres implică o creștere a intervenției mintale, o adîncire a rolului pe care-l deține gîndirea organizată, chiar dacă e vorba de manifestări care, psihologicește, implică un rol mai accentuat al sensibilității, al afectivității, al actului voluntar. O evoluție, care ar decurge în contradicție cu imperativele rațiunii, nu poate constitui decît un regres a ceea ce stă implicit în însăși esența Omului. Știm, de pildă, cît de dăună-

toare au fost unele exagerări religioase din evul mediu, care au stăvilit cercetarea și au întors cugetarea cu multe secole înapoi, făcînd să se așternă în mase o mare și regretabilă ignoranță.

Între aspectele pe care le prezintă viața culturală actuală s-au răspîndit, din nefericire, unele înclinări, unele tendințe care, nemaiputînd să zdruncine imensul edificiu al gîndirii științifice, tind să reabiliteze ilogicul și antirationalul în alte domenii de creație spirituală. Ne referim aci, în primul rînd, la poezie.

Poezia se sprijină pe intuiția sensibilă, pe jocul stărilor afective, emotive, pe imaginație, pe avînturile reflexiunii, dar se servește în mod necesar de expresia verbală. Exagerări iraționale s-au produs de multe ori prin excesul imaginației, ca și prin excesul sentimentalismului și, deși produsele de acest fel prin îndrăzneala noutății și-au găsit adepți și amatori, echilibrul a trebuit să se restabilească și astfel curentele de acest fel au sfîrșit prin a se risipi, dacă nu chiar a cădea în ridicol.

Iată însă că azi expresia verbală tinde să-și depășească funcțiunea firească, rezonabilă. Sînt parcă tot mai numeroși poeții care, contaminați de „dadaism" sau de alte forme de febră, își închipuie că evoluția artei și a culturii poate suferi întreruperi — desigur morbide — în utilizarea cuvîntului desprins de sensul logic. Se pretinde că aci „imaginea" ar fi elementul care tronează și evocă, dar, după cum ne asigură lingviștii, cuvintele se sprijină reciproc și nu-și au niciodată un sens deplin și precis decît organizate în contexte. Iată însă că, într-o anumită poezie, cuvintele sînt azvîrlite la întîmplare sau se însoțesc ilogic, fără un fond in-

teligibil, ca ale persoanelor care vorbesc în somn sau în rătăcirea delirului. Este, fără îndoială, extremitatea la care recurg căutătorii de ingeniozitate, adică cei lipsiți de adevărate aptitudini creatoare, dar care totuși ambiționează să atragă atenția, și dacă nu sînt admirați, se mulțumesc să scandalizeze. În asemenea condiții, e ușor de înțeles că un tratat de „poetică" ar fi cu totul anacronic.

Este însă de semnalat faptul că tendințele de anarhizare a poeziei sînt departe de a fi acceptate de toți cititorii. Cu toată siguranța, după ancheta insistentă pe care o fac de ani de zile, marea majoritate a cititorilor și mai ales a amatorilor de poezie, refuză aberația paranoică.

Pentru cei care înțeleg că și cele mai avîntate zboruri ale imaginației, ca și cele mai înflăcărate culmi ale pasiunii, se cer imperios drenate de o cugetare sănătoasă, pentru aceștia un tratat de poetică va putea fi oricînd necesar.

Arta e, într-adevăr, un produs de liberă creație, dar dacă pornirile paroxistice ale inspirației pot să aducă unele cotituri și construcții surprinzătoare, oricare dintre arte se cere încadrată în anumite canoane ale bunului gust și ale înțelepciunii.

Arta poetică a făcut obiectul multor tratate și multor discuții. Încă din antichitate s-au fixat anumite condiții ale perfecționării unei opere poetice, dar ele nu rămîn întotdeauna aceleași. Altele au fost exigențele cărora trebuiau să li se supună poeții vechii Elade, altele cele ce se impuneau în epoca lui August, altele cele prescrise în Franța lui Ludovic al XIV-lea.

E ușor de înțeles că acolo unde viața culturală s-a extins de-a lungul timpului, acolo unde arta poetică s-a propagat de la popor la popor, un același spirit se păstrează și se continuă evolutiv. A existat o artă poetică sanscrită și o artă poetică arabă; există poezia chineză, poezia iraniană. Canoanele lor nu pot fi identice, cum nu sînt identice exigențele din partea publicului. Concepția românească în materie poetică se resimte puternic de influența franceză, dar și poezia germană și cea italiană au avut ecouri asupra ei, mai mult indirect dar neîndoielnic, astfel încît poetica noastră nu se suprapune perfect nici uneia din cele străine, și nu numai în privința fondului, ci și în ceea ce privește „canoanele" ea își păstrează unele caractere proprii.

O problemă dificilă pe care o ridică încercarea de a fixa principiile unui tratat de poetică română este aceea a „momentului actual". După cum istoricul nu poate reda cu deplină certitudine evenimentele prezente, pentru că însăși adunarea exhaustivă a documentelor și datelor informative pretinde o trecere de vreme, deci o depășire a prezentului, la fel caracterizarea spiritului și preferințelor poetice ale prezentului solicită cercetătorului să cunoască precipitatul sintetic al întregului complex de tendințe și posibilități. De aceea, mai cu seamă în exemplificarea diverselor formule și procedee ale poeziei noastre, am socotit preferabil să ne oprim puțin înaintea momentului actual, *iar criteriul actualității a fost prezența însăși, participarea activă la procesul creației. E drept că, dacă dintre cei ce sînt în viață și-n plină afirmare, am fi citat numai cîteva nume, alții s-ar fi simțit puțintel lezați . . . „Irri-*

tabile genus...“ Şi azi, îndeosebi, cînd numărul celor care publică poezii a luat la noi proporţii aît de impozante încît mulţimea colaboratorilor de cîţiva ani încoace, ai unei singure reviste, întrece pe a poeţilor pe care i-am avut de la Ienăchiţă Văcărescu pînă la eliberarea de sub stăpînirea fascistă, e de la sine înţeles că, vrînd-nevrînd, tot trebuia să omitem pe unii. Însăşi consacrarea categorică a unora n-ar putea să consoleze pe cei mai sensibili dintre cei neamintiţi, deoarece chiar consacrările sînt de multe ori foarte precare. Cîţi Cotin *şi cîţi* Ménage *au purtat lauri în vremea lor, pentru a-i pierde atunci cînd fatalitatea i-a îndrumat spre „la citta dolente“.*

Dar această circumscriere a exemplificărilor noastre nu poate să ne fie privită ca o îndărătnică ancorare în trecut şi ca un refuz al oricărei evoluţii viitoare. Am insistat asupra posibilităţii şi necesităţii progresului şi deci a inovaţiilor. Cînd viaţa socială e într-o veşnică ascensiune — cu inevitabile fluxuri şi refluxuri — valorile urmărite şi cultivate se transfigurează inevitabil. Dacă, după cum arătam la începutul acestor pagini preliminare, prefacerile sînt, şi ele, supuse unor condiţii imperative, dacă o condiţie „sine qua non“ a umanităţii din noi este raţionalitatea, aceasta nu exclude perspectivele cele mai spectaculoase şi încîntătoare în dezvoltarea viitoare a poeziei.

E. Sp.

INTRODUCERE: Poetica şi estetica

Poetica, teoria generală a poeziei, e o ramură a Esteticei.

Semnificaţia termenului „estetică" are însă nuanţe diverse.

Primul autor care a întrebuinţat această denumire, ca reprezentînd o ramură a ştiinţei, a fost *Alex. Amadeus Baumgarten*, într-o teză de doctorat prezentată la vîrsta de 21 de ani, în 1735. Pentru Baumgarten, Estetica este ştiinţa cunoaşterii prin simţuri, cunoaştere care poate varia între „frumos" şi „urît". Puţin înainte de Baumgarten, contemporanul său, italianul *Giambatista Vico*, apoi o serie întreagă de scriitori, pun accentul pe natura expresivă a artei în genere, sau cel puţin pe natura pur sensibilă a *frumosului*. Se afirmă tot mai insistent că frumosul este perfecţiunea expresiei, iar expresia este o replică adusă impresiei sensibile. Chiar la începutul secolului nostru, un mare gînditor italian, *Benedetto Croce*, susţine şi, cu încetul, acreditează opinia că Estetica trebuie văzută ca o ştiinţă generală a expresiei şi deci un fel de „lingvistică generală".

Din complexele consideraţii ale lui *Kant* asupra frumosului şi artei, de care nu ne putem ocupa aci, vom reţine constatarea lui că esteticul presupune *unitatea* reprezentării asupra căreia se îndreaptă activitatea minţii noastre iar, de altă parte, el presupune această unitate ca fiind detaşată de orice „interes", de orice interes practic, adică de orice utilitate.

Dacă termenului „Estetică" îi rămîne de la o vreme acreditată accepția de știință a frumosului, unii autori îl folosesc într-un sens special, ca știință a artei, limitîndu-se astfel ideea de frumos la frumosul estetic și neglijîndu-se frumosul „natural". Astfel, de pildă, pentru filozoful german *Schelling*, numai frumosul artistic interesează primordial estetica pe cînd cel natural nu ni se impune izolat, ci numai după ce a intervenit arta. Dimpotrivă, *Herder* întemeiază frumosul artistic pe admirația frumosului din natură.

Teoriile și deducțiile de acest fel, din secolul al XVIII-lea și următorul, au părăsit însă dogma pe care o emisese *Aristotel* în secolul al IV-lea î.e.n. și pe care o adoptaseră cei mai mulți dintre autorii antici și care n-a avut împotrivă decît vederile lui *Platon* și ale lui *Plotin*. Platon, care considera lumea ce ne e cunoscută prin simțuri ca pe o simplă reflectare a *ideilor* divine și eterne, deduce că, la rîndul ei, arta, reproducînd natura, e reproducerea unei reproduceri, umbra unei umbre. Ea, departe de a ne înălța spre esența supremă a lumii, ne degradează, îndepărtîndu-ne de ea. Dar, de altă parte, și cu alte prilejuri, vorbind nu de „artă" ci de „Frumos", *Platon* îi recunoaște acestuia existența, tot cum recunoaște și existența „Binelui" și chiar le identifică între ele, identificîndu-le pe amîndouă cu „Adevărul", cu „Divinul" și cu „Idealitatea". Din această atitudine, *Plotin*, urmașul mai îndepărtat al lui Platon, a dedus teoriile mistice, după care frumosul este iradiația divinității și, ca atare, el există și în lucrurile naturale, dar există și-n cele create de artist.

ARTA ŞI SIMETRIA

Afară de Olimpul, populat de zei, închipuirea grecilor de odinioară plasa în Parnas pe cele nouă muze, fiicele lui Zeus, protectoarele artelor, protectoarele şi inspiratoarele artiştilor. De la început, între arte s-au numărat muzica, dansul şi diferitele genuri de poezie. Dar, cu timpul, istoria, astronomia şi ştiinţele au fost atribuite şi ele tot muzelor.

Enumerarea genurilor poetice alături de muzică şi de dans (de dansul colectiv şi figurativ) arată consideraţia pe care concepţia elină *populară* a dat-o poeziei. Fără difuzarea unei teorii demonstrative, fără sprijinul vreunei propagande, cei vechi şi-au dat seama cît de mult poate poezia să atragă sufletele şi să le delecteze, deci că poezia este o faţă a „frumosului".

Principala deosebire dintre poezie şi celelalte arte stă în faptul că, pe cînd celelalte pot prezenta frumosul pe cale direct intuitivă, poezia ni se adresează numai pe cale intelectivă, printr-o prealabilă înţelegere a cuvîntului. Pe cînd pictura se serveşte de culoare, sculptura de forma materiei fizice, dansul de mişcările expresive ale corpului, muzica de sunet, — cuvîntul este materialul pe care poetul îl modulează pentru a-şi exprima emoţiile, frămîntările interioare, gîndurile, elanurile, contemplarea „frumosului".

Înainte de a intra în examinarea detaliilor, trebuie să fim preveniți că însăși nevoia de exprimare, sub o formă sau alta, a Frumosului, dar și toate elementele ultime care condiționează constatarea și contemplarea frumosului, fac și ele parte din condițiile definitorii ale poeziei.

Aristotel a remarcat că imitarea, adică reproducerea înfățișării lucrurilor, ne prijeluiește o anumită plăcere și, aceasta, chiar dacă e vorba de lucruri care nu sînt frumoase și n-au în ele nimic plăcut. De aceea, el definea arta ca pe o imitație. Imitație ar fi, astfel, pictura care reproduce culorile, sculptura care redă formele. Imitație ar fi muzica, deoarece redă și sunete dar reproduce și stări sufletești ca jalea sau avîntul eroic. Imitație este și dansul pentru că reproduce atitudini corporale dar și dispozițiile sufletești legate de ele. Cu atît mai mult și mai evident, drama însăși e artă pentru că restituie prin gesturi și mișcare fapte și sentimente omenești.

Să observăm însă că o plăcere de același fel ne poate fi procurată de ori ce identitate de aspect descoperită în natură, precum ar fi, vizual, așezarea regulată a petalelor unei flori, conturul unui porumbel în zbor cu aripile întinse, unele cristale de forme și proporții anumite și chiar succesiunea valurilor mării.

Într-o formulă generală, „imitația“ aceasta, sau repetarea unor impresii, care nu e întotdeauna datorită intenției unui artist, se reduce la ceea ce, geometricește, se numește: *simetrie*. Cîteva linii trase la întîmplare cu cerneală pe jumătatea unei foi de hîrtie și apoi calchiată invers pe cealaltă jumătate, va da un fel de figură ornamentală, mai mult ori mai puțin

frumoasă prin simetria ei. Nu e necesar ca elementele unei simetrii să fie chiar ele frumoase, ci impresia frumosului decurge din intuiția simetriei. Obișnuim să numim „simetrie" două figuri spațiale asemănătoare, ale căror elemente componente sînt însă așezate în poziții inverse, ca și cum s-ar reflecta în oglindă. Dar o varietate a simetriei este și înșirarea multiplă a unei aceleiași forme, chiar fără inversiune: un același „motiv", o aceeași figură geometrică, regulată sau nu, dar repetată de mai multe ori de-a lungul unei linii ori pe o suprafață, poate să dea un aspect ornamental, docorativ, care să înfrumusețeze de pildă un perete, o mobilă, o urnă, un obiect vestimentar.

Simetria este, însă, o lege care se aplică în marea generalitate a formelor de viață animală și, cu prea puține abateri, chiar într-ale vieții vegetale. Ea se impune multiform în toată structura anatomică a speciei noastre. Mai mult, o regăsim în euritmia proceselor noastre fiziologice, de la respirație și de la peristaltismul intestinal, la alternările dintre sistolă și diastolă, fără să mai reamintim și de reeditarea acelorași faze de dezvoltare la fiecare individ în decursul întregii lui ontogeneze. În aceste condiții, cum ar fi oare posibil ca exigența ritmului și a simetriei să nu se repercuteze și în cerințele noastre psihice? Chiar dacă, în cerebralitatea noastră, simetria anatomică și ritmul fiziologic nu pot fi obiect al unei intuiții directe, chiar dacă nu le simțim nicicum, există în mod necesar o cerință, o propensiune inconștientă, fără justificare din ordin intelectual, care totuși le învăluie într-o atracție necesară, ne determină pentru ele

o preferință firească și le imprimă întotdeauna nuanța „agreabilului".

Problema nevoii de simetrie nu e însă prea simplă. E drept că, de exemplu, în muzică, repetarea simetrică a unui grup de sunete, a unui motiv sau a unei teme este un procedeu din cele mai uzitate și de efect. Dar nu e mai puțin adevărat că și variațiile unui același motiv trezesc un și mai viu interes estetic. Tocmai constatarea acestui fenomen ne va ajuta să precizăm problema „imitației" ca principiu al artei și frumosului.

O eroare care ne-ar putea rătăci în cercetările noastre ar fi confuzia între asemănarea simetrică și identitate. În procesul psihologic al „recunoașterii", proiectăm asupra datului senzorial nou imaginea memorială obținută printr-o percepție anterioară și cele două elemente ne apar ca substituibile unul altuia sau confundîndu-se între ele. Identitatea lor este atunci presupusă, totuși, efectiv, nici un fenomen nu se produce de două ori la fel în lume și nici sistemul nostru senzorial nu mai reacționează exact în același mod ca altădată. Iar esteticește o imagine poate să ne apară ca reproducînd un model, dar dacă am admite identitatea lor desăvîrșită n-am mai face deosebirea dintre model și copie, și atunci nici admirația artistică nu și-ar mai avea nici un temei. Este de observat că prezența unor mici deosebiri în cadrul unor figuri simetrice, adică micile variații pot constitui o atracție, o condimentare, o ascuțire a plăcerii estetice. Două figuri simetrice sau două figuri asemănătoare devin mai interesante cînd fiecare își păstrează totuși o mică particularitate a sa proprie: existența acelei mici particularități poate veni să reliefeze și mai mult neindentitatea dintre figuri, revelînd rezis-

tenţa pe care elementele diferite ar fi opunînd-o împotriva unui impuls care tinde să le uniformizeze. În această impresie, fie ea oricît de vagă, pe care ne-o dă contemplarea diversului dinlăuntrul simetriei incomplete, descoperim o latură nouă, mai ascunsă de obicei, mai puţin manifestă, a „frumosului"; cu cît un astfel de conţinut mintal ni se impune atenţiei şi aprecierii, cu atît avem tendinţa de a-i conferi un fel de personalitate, de a-l trata ca pe o entitate înzestrată cu un fel de „viaţă" proprie. De fapt, e aci un fel de proiectare fictivă a propriei noastre vieţi, a propriei noastre personalităţi. În motivul muzical pe care-l auzim reapărînd cînd sub un aspect, cînd sub altul, întrevedem o mică şi misterioasă existenţă care se străduieşte să se păstreze aceeaşi, rămînînd totuşi în poziţii sau dispoziţii diferite. Nu mai puţin, în ornamentaţia infinit variată cum e, bunăoară, cea a bisericii Trei Ierarhi din Iaşi, bănuim, parcă, o traducere pur vizuală a frămîntărilor unui suflet asemănător sufletului nostru. O simetrie în care nu descoperim decît identitatea liniilor, fără să ne scufundăm în sentimentul „frumosului", nu e decît un „datum" geometric şi ea nu e alcătuită decît din cantitativ şi spaţial. Dimpotrivă, cea în care desluşim „frumosul" şi-l admirăm, conţine o exteriorizare, o răsfrîngere ocultă a propriei noastre unităţi interioare.

Alături de simetria propriu-zisă, frumosul poate fi suscitat şi de alte variante ale formei, precum pot fi anumite sinuozităţi, anumite desene în spirală care apar ca armonioase pentru că, de fapt, în desfăşurarea lor prezidă aplicarea unei anumite formule algebrice constante în creşterea sau descreşterea razei de curbură. Ca şi în exemplele de mai sus, am putea vedea şi în

această păstrare a formulei de curbură existența sau persistența unei aspirații stăruitoare, care se străduiește să rămînă valabilă în ciuda unor opoziții înconjurătoare. În „frumosul“ pur vizual (dar cîteodată și în cel tactil) al liniei sinuoase, întrevedem ori intuim o variantă a *vieții* care își menține *unitatea* și *identitatea cu sine însăși*. Fiecare dintre volutele unei aceleiași linii sinuoase, fiecare dintre elementele unei spirale, fiind repetarea celorlalte din același desen, reprezintă cîte o variantă a simetriei.

Dar ne-am înșela dacă am crede că simetria care apare în formele vizuale sau în cele auditive (adică, în termeni generici: simetria pur senzorială) ar fi singura pe care o putem întîlni și contempla.

Posibilitatea comparației între imaginile mintale a două sau mai multe obiecte distincte face posibil așa numitul „proces asociativ“, procesul „asociației de idei“. Fără a-l erija la rangul de fundament al psihologiei, cum au făcut-o unii autori din trecut, ne vom mărgini să reținem faptul că și atunci cînd contemplăm mintal o serie de imagini asemănătoare (ca și atunci cînd le contemplăm senzorial), putem prea bine să remarcăm în ele existența unor detalii simetrice. Dar e cert că, în aceste cazuri, simetria, ca și toate variantele ei, ne apar numai conceptual, se întemeiază numai pe concepte sau idei și deci ne oferă numai cazuri de simetrie conceptuală sau ideală.

O cale care, în chipul cel mai activ și frecvent, ocazionează și favorizează asociațiile și comparațiile dintre imaginile mintale, este funcțiunea vorbirii, a *cuvîntului*. Cuvîntul e, desigur, un simplu semn, care are rolul de a evoca imagini. E adevărat că, uneori, prin sărăcia lim-

bajului, unii termeni verbali pot să trezească în conștiință mai multe imagini diferite. E cazul sinonimiei. Alteori, însă, grație unei intervenții a imaginației, denumim o imagine printr-un alt termen decît cel care uzual îi este propriu, și aceasta se petrece și în baza unei relații de asemănare dar și datorită altor raporturi. Avem de-a face aci cu așa-numiții: termeni figurați.

Intervenția termenului figurat face ca imaginile curente să ne apară într-o lumină nouă, plasîndu-se într-o simetrie de ordin conceptual. Cu cît latura simetrică a celor două imagini ține mai mult de esența lor, de o notă mai caracteristică ori mai reliefată, cu atît folosirea termenului figurat poate să surprindă, să placă, să se impună ca mijloc artistic superior.

Simetria conceptuală nu se mărginește însă numai la termeni figurați, la simpla denumire a unei imagini cu numele alteia, similare. Ea poate fi extinsă la mari ansambluri de imagini, de concepte sau de idei, a căror destinație nu e în ele înșile ci în posibilitatea de a sugera gînduri ce n-au fost exprimate direct. Din acest gen de procedee artistice fac parte alegoria și simbolul.

Sugerarea alegorică și cea simbolică nu se oprește la expunerile verbale. O pictură poate înfățișa o scenă, un total de imagini vizuale, care să aibă însă și o altă semnificație decît cea direct percepută: o astfel de pictură are, în acest caz, același rol ca și termenul figurat de care vorbeam mai sus. La fel, muzica poate exprima, prin tonuri și prin armonia tonurilor, fie o stare sufletească, fie o întreagă dramă care se ghicește atunci din „limbajul", figurat de astă dată, al unei simfonii, al unui concert, al unei simple sonate.

ATITUDINEA ÎN FAȚA „VALORII“

Toate aceste considerații care nu redau decît în fugă, foarte rezumativ, o serie de probleme de estetică, dar pot interesa latura specială numită „Poetica“, ne par totuși insuficiente atîta vreme cît n-a fost lămurită geneza artei ca expresie a „frumosului“.

Asupra acestei probleme vom face mai jos o scurtă expunere, redînd cîteva vederi proprii, dintre cele pe care le-am dezvoltat într-un studiu despre filosofia dezmierdării (Revista de filosofie a Academiei R. S. România).

În primul rînd, este necesar să se precizeze că admirația sau contemplarea pe care o acordăm frumosului face parte dintr-un mai amplu cerc de atitudini sufletești, care se cuprind în conceptul de *valoare*.

Pentru a înțelege acest termen, trebuie să pornim de la înfățișările sale cele mai simple și elementare: orice act de atenție îndreptat asupra unei impresii senzoriale implică o senzație și o *preferință*, grație cărora, din totalul de excitații pe care le primim într-un anumit moment din mediul înconjurător, alegem un anumit obiectiv și le neglijăm pe toate celelalte. Ceea ce n-a obținut o asemenea preferință, fie ea oricît de trecătoare, rămîne în afara conștiinței. Această preferință, care dirijează atenția într-o direcție sau alta, constituie, în ultimă analiză, esența procesului de evaluare, forma incipientă o decretării valorilor. Tot ceea se trece sau a

trecut o clipă prin atenția noastră trebuie să constituie sau să fi constituit o *valoare*, fie ea oricît de efemeră și anemică. Dacă dintre evaluările care se succed în conștiința noastră, unele sînt mai frecvente sau mai persistente decît altele, există și unele care intervin stăruitor și puternic, determinînd cursul obișnuit al stărilor noastre de conștiință. Incontestabil deci, valorile care ne cîrmuiesc atenția hotărăsc și cursul vieții noastre interioare, subiective, dar și întreg comportamentul nostru activ. Valorile pe care le cultivăm și care ne stăpînesc reprezintă adevăratul nostru „destin".

În fața unui obiect pe care-l prețuim, modul nostru de a reacționa poate fi foarte diferit. Sînt obiecte pe care le voim și căutăm să ni le însușim, sau asupra cărora căutăm să exercităm unele influențe sau acțiuni. Dar sînt și obiecte care ne plac, ne interesează, care, deci, ni se înfățișează tot ca valori, dar asupra cărora nu avem de exercitat nici un gen precis de acțiune. Aci intervine, măcar uneori, gestul *dezmierdării*.

În lumea animală, în speciile inferioare, dezmierdarea nu există încă, dar atunci cînd își face apariția, ea descinde din unul dintre modurile cele mai primitive de a reacționa și, anume, din cel care corespunde primei și principalei „valori" care poate fi cuprinsă de o conștiință rudimentară: hrana. Dezmierdarea care se adresează puiului de mamifer e o derivație și o atenuare a mișcării de ingerare a alimentelor; ea se exercită de organul care precede ingerarea și care o ajută, de organul care discerne și controlează în prealabil „valoarea" alimentului. Și „acesta" e organul simțului gustativ. Manifestarea instinctului de „îngrijire" a puilor (în limba germană: *Brutpflege*) nu are alte posi-

bilități, dar în chipul în care el se desfășoară, în aviditatea și tenacitatea animalului care-și linge puiul, se străvede un imbold nestăvilit, foarte asemănător foamei. Desigur, el nu e „foame", dar e atașamentul, orientarea axiologică a întregii ființe sensibile și active spre acel obiect care-i stăpînește zarea de „conștiință". După hrană, puiul său e prima „valoare" care-l poate atrage și îmboldi pe animal. Această treaptă axiologică, forma primordială a „dezmierdării", se manifestă cu o dezlănțuire de lăcomie care nu diferă mult de aceea a nevoii de hrană. Natural, în ulterioare forme evolutive, ea dă derivații noi și pierde treptat din impetuozitate. E suficient să ne amintim de cîinele care linge mîna stăpînului. E, și aci, o manifestare axiologică, o mișcare ce decurge din atașamentul față de stăpîn. E implicată și aci „valoarea", și anume acea pe care stăpînul o reprezintă în modesta inteligență a lui Grivei. Dar dacă animalul linge mîna, aci nu mai intervine diligența acerbă, impulsul insațiabil pe care le vedem exercitîndu-se în „curățirea" puiului.

Atunci cînd, săvîrșindu-se umanizarea antropomorfelor, organele care servesc pentru prehensiune sînt înlocuite, cînd mîna substituie gura și limba, funcțiunea dezmierdării se deplasează și ea, deși nu total.* Mîna devine organul propriu al dezmierdării, dar progresiva diversificare și complicare a manifestărilor umane creează numeroase alte modalități de afirmare a judecății de valoare. Mai cu seamă, diversitatea acestor

* Sărutul, una din formele dezmierdării, derivă din atracția afectivă a pruncului pentru sînul matern.

modalități ia naștere și în cuprinsul funcțiunii vocale, din clipa în care emisiunile vocii devin mijloace de exprimare intenționată, de semnalizare organizată. A semnaliza înseamnă a incita atenția *altuia* asupra unui obiect sau asupra unui fapt. Dar această incitare nu poate porni decît din partea celui care îi acordă obiectului o anumită importanță, deci o anumită valoare. Semnalizarea subliniază această valoare, iar vorbirea, ca totalitate a mijloacelor de semnalizare vocală, stă înainte de toate în slujba „valorilor". În același timp, însă, semnalizarea presupune și o anumită considerație, o anumită „bună intenție", deci o evaluare pozitivă a „celuilalt", a persoanei căreia i se adresează. Aceasta se petrece însă uneori, atunci cînd obiectul semnalizat, obiectul a cărui valoare e relevată, este însăși persoana interlocutorului. Mama își dezmiardă copilul pronunțîndu-i, repetîndu-i, cîntîndu-i, înflorindu-i numele. Îndrăgostitul, la fel, repetă cu pasiune și savurează numele iubitei: numele ei e, pentru el, o parte din persoana ei. Firește, în aceste împrejurări însăși pronunțarea numelui ia o puternică tonalitate afectivă. În acest fel de atitudine apar formele incipiente ale poeziei și ale cîntecului, strîns conjugate. Dar mărturisirea valorii atribuite unui „obiect" se poate folosi și de alte mijloace de „semnalizare": reprezentarea grafică a chipului, împrumutarea gesturilor, a comportării, a modului de a vorbi pot fi și ele manifestări ale sentimentului față de o persoană, notificări ale *valorii* ce i se atribuie.

S-ar putea crede că prin considerațiile de mai sus revenim la vechea teorie aristotelică. Dar credem că ceea ce domină în adîncul acestor procese este *simetria conceptuală* dintre datul real și reprezentarea acestuia în

formele sau modurile de „semnalizare“, iar formele sau modurile de semnalizare constituie, pe diferite trepte de amplitudine şi fidelitate a redării, impulsurile şi esenţa însăşi a *artei* în genere şi a diverselor ei specii, între care ne preocupă aci: poezia.

SIMETRIA CONCEPTUALĂ

Specificul poeziei stă, după cum știe oricine, în utilizarea expresiei verbale pentru redarea *artistică* a unui ansamblu de imagini. Precizarea că aci se impune redarea artistică pretinde o serie de lămuriri.

Expunerea verbală, fie ea descriptivă, fie narativă, nu e totdeauna artistică și nu e totdeauna adevărată poezie, ci poate fi cea mai simplă proză lipsită de orice element artistic. Ca să fie poezie, trebuie să îndeplinească anumite condiții de fond și condiții de formă.

Fondul e poetic atunci cînd face uz de simetria conceptuală și aceasta poate să aibă loc atît în unitatea ansamblului, cît și în părțile componente ale expunerii. Simetria conceptuală a ansamblului unei poezii poate fi o aluzie, o alegorie, un simbol, o comparație, dar poate fi obținută și pe altă cale: pe cale afectivă. Un simbol este nucleu poetic al *„Luceafărului“* lui Eminescu. Alegorii sînt fabulele în general. O comparație este tema poeziei „ La steaua“ a aceluiași poet sau a poeziei „Le jet d'eau“ de Ch. Baudelaire.

În ceea ce privește obținerea simetriei conceptuale pe cale afectivă, putem s-o găsim, de exemplu, în descrierea unui colț din ambianța unei sau unor persoane, descriere care, fără a reda cu prea mare insistență poziția și aspectul material, poate descoperi o corespondență între unele date ale realității exterioare și starea sufletească ce predomină în contemplarea lor. Afirmarea re-

rezonanței sufletelor față cu lumea dimprejur are ca rezultat o simetrie de ordin conceptual care poate deveni o remarcabilă creație poetică. În poezia românească, dispoziția afectivă a poetului, care însă se răsfrînge asupra casei și persoanelor, apare în multe poezii. Dintre cele mai cunoscute, e de amintit „Mama“ lui Coșbuc sau poezia cu același titlu a lui Vlahuță. O similară poezie „de atmosferă“ este „Oblonitu-mi-a fereastra“ a aceluiași.

O inspirație de același tip, dar de o structură mai complexă, aflăm în poezia „Și dacă ramuri bat în geam“ a poetului din Ipotești. Poetul afirmă aci o corespondență tainică între lumea dinafară și frămîntările lui lăuntrice. În prima strofă, loviturile ramurilor în geam, asemănătoare semnului pe care-l face iubita cînd sosește, îi trezesc imaginea ei, dar îi pare că acest gînd trebuie să și prindă chiar ființă. Interdependente unul față de celălalt, Eul și Non-eul se prezintă într-o ispititoare simetrie. În aceleași relații stau răsfrîngerea stelelor în lac și limpezirea adîncului său sufletesc, tot ca și apariția lunii din nori și prezența continuă a iubitei în amintirea lui.

În poezia „Il est d'étranges soirs“, poetul francez *Albert Samain* (1858—1900) redă o succesiune de ecouri sufletești ale diferitelor momente din cursul unei zile. Chiar primul vers (sau măcar prima strofă) poate da o idee despre construcția întregei piese în care nuanțele emoționale se împletesc cu descrierea naturii:

„Il est d'étranges soirs ou les fleurs ont une âme“.

Simetria conceptuală plasată în emisiuni de detaliu în părțile componente ale unei poezii, aduce acei termeni figurați de care am vorbit mai sus și asupra cărora vom reveni cu precizări.

Condițiile de formă constituind „versificația" și fiind foarte obișnuite în poezie, nu sînt totuși strict obligatorii. Există așa-numitele poezii în proză, în care e cultivat numai fondul poetic și care totuși nu pierd nimic din valoare.

Înainte de a intra în amănunte pentru a studia versificația, ne vom opri asupra ei numai principial pentru a răspunde la întrebările: care este rolul și importanța ei? Care este împrejurarea care face că nevoia ei se resimte, cel puțin uneori, astfel încît, deși nu e strict obligatorie și deși pretinde o străduință în plus, poeții continuă s-o practice în majoritatea cazurilor?

O latură a întrebărilor de mai sus se soluționează prin studiul referitor la geneza istorică a poeziei.

RITMUL ȘI DEZMIERDAREA

Am arătat mai sus, în treacăt, că formele incipiente ale poeziei și ale cîntecului sînt strîns conjugate: sub puterea emoției, a stărilor afective intense, cuvîntul evocator și dezmierdător, cuvîtnul care ține vie și adîncește imaginea „obiectului" prețuit, se pronunță cu o specifică intonație modulată sau ondulată, care amintește structura originară, embrionară, a cîntecului. Ritmarea unei anumite fraze prelung repetate se întîlnește și azi uneori în „bocetul" și tînguielile spontane ale oamenilor simpli loviți de o mare durere, de o mare îngrijorare. Ritmul acesta pare a fi o repercusiune vocală sau o traducere respiratorie a clătinării capului sau corpului întreg. E zbuciumul în care se concentrează și se revarsă, neputincioasă, nevoia de a reacționa împotriva cauzelor irefragabile ale amărăciunii.

După cît se poate constata din mărturiile culegerilor folclorice din lumea triburilor de cel mai modest nivel, cîntecul și versul apar simultan în forme analoage cu tînguielile mai sus amintite. Numai că ocaziile care le dau naștere pot fi și altele decît durerea sau tristețea. În egală măsură, la apariția unor asemenea produse primitive, contribuie mult unele pasiuni și îndemnuri născute din colectivitate, din viața grupului, precum imboldurile războinice, entuziasmul vînătoresc etc. În cunoscuta sa lucrare despre „Începuturile artei", *Ernest*

Grosse reproduce mai multe mostre din această artă colectivă, cum e cîntecul de vînătoare australian:

Cangurul fugea iute,
Dar eu fugeam și mai iute,
Cangurul era gras,
L-am mîncat.
Cangurul! Cangurul!

Repetarea în unison a creațiilor de acest fel le produce participanților o stare sufletească vecină cu exaltația.

E suficientă o paralelă între această artă și epopeea homerică sau imnul lui *Eknaton* (numele pe care și l-a dat singur faraonul Amenophis al IV-lea), pentru a socoti cîte secole de evoluție au fost necesare pentru ca omenirea să parvină la amploarea spirituală a clasicismului antic. Dar și în zorile cele mai îndepărtate, preistorice, ritmarea expresiei orale (ca și a celei gesticulare) constituie un mijloc de accentuare, de potențare, de înflăcărare a valorii conținuturilor mintale la care se referă.

Atunci cînd intonațiile muzicale s-au detașat de vers, sau versul de ele, versul a rămas o simplă vorbire ritmică, dar și-a păstrat puterea sugestivă, evocatoare. Oricum, principala dovadă că versificația nu este un simplu capriciu, o superfetațiune, stă în faptul că ea face parte din creația populară din toate timpurile cunoscute. Pretutindeni unde există om, cuvînt și cîntec, există și vorbirea ritmică, deci: versificația, și, aceasta, pentru că peste tot există nevoia de a dezmierda fru-

mosul, pasiunea, valoarea, magnificîndu-le prin ornamentație, frumoasă ea însăși.

Este de făcut însă, aci, o remarcă de mare importanță. Dacă dezmierdarea este un prilej inițial de construcție a cîntecului și a poeziei, subiectul dezmierdat nu rămîne el singur fondul ultim al dezmierdării. Evolutiv, se petrece un fenomen de mare importanță: sentimentul se deplasează pe nesimțite de la acel subiect la însăși redarea, înfățișarea, prezentarea lui jalnică. Persoana care, doborîtă de tristețea unei pierderi, cîntă și bocește valoarea pierdută, acordă în același timp o anumită valoare *bocetului* însuși. Bocetul care-i aduce o anumită consolare, pentru că îi dă prilej să evoce ceea ce a pierdut, îi dă tocmai calea de a regăsi și retrăi, de pildă, momente din viața celui decedat ori evocă chipul lui. Bocetul e astfel un paliativ pe care cel ce suferă îl adoptă cu îndîrjire, deoarece-i oferă o substituire conceptuală a valorii pierdute. *Ciprian Porumbescu,* într-unul din sfîșietoarele lui cîntece, în care se plînge că n-are parte în viață decît de cîntecul său și pentru care cîntecul e numai plîns, încheie prin a cere: „Lăsați-mi mie cîntul meu!“ Se trădează aci un proces de mare însemnătate, care cu timpul, în decursul întregii evoluții a poeziei umane, ia proporții, iar constatarea lui ne dă cheia unei importante probleme: poezia începe prin a dezmierda o valoare, dar însăși redarea, povestirea unui fapt, fie el oricît de dureros, fie el chiar respingător, devine, ca și „cîntul“ lui Ciprian Porumbescu, o valoare în sine, pe care autorul tinde s-o orneze, s-o înnobileze prin cele mai avantajoase

mijloace. Aceasta este, după cît se pare, calea prin care însuşi *urîtul* şi chiar temele de groază, respingătoare, intră în domeniul poeziei şi, atunci, expunerea e cea care devine valoarea dezmierdată, ornată iar nu subiectul pe care-l dezvoltă.

RITMUL

Studiul sistematic al ritmului face parte din acea disciplină organizată încă din antichitate și numită: „Prozodie".

Elementul cel mai simplu al oricărui vers este silaba și, încă mai precis: vocala de sprijin a oricărei silabe. În poezia antică, vocalele se grupau după cantitatea lor: vocale scurte și vocale lungi. În epoca noastră și, în special, în poezia limbilor europene, distincția aceasta nu mai are căutare: ritmica se sprijină pe *accent*. Iar în expunerea de față ne vom ocupa numai de ritmul întemeiat pe accent.

Orice cuvînt are un singur accent, care poate să cadă ori pe silaba ultimă, pe penultima, ori pe antepenultima, dar sînt în limba noastră și cazuri, destul de rare, în care după silaba accentuată să mai urmeze trei sau mai multe silabe neaccentuate. În limba franceză, accentul cade totdeauna pe ultima silabă pronunțată. În limba noastră, adăugîndu-se terminația femininului, terminația pluralului, articolul (posesiv sau enclitic) obținem forme ca: „gărgărițele", „chifterițele" etc. Nu e mai puțin adevărat că, deoarece urechii nu-i sînt prea comode aceste forme excesive, accentul just tinde să lase loc unuia suplimentar, terțiar, căzînd pe ultimul i.

Ritmul este succesiunea regulată a unor grupe de silabe, numite: „picioare", fiecare grup sau picior avîndu-și accentul său.

Piciorul de două silabe, din care prima e accentuată iar a doua e fără accent, se numește *troheu*. Exemple: „frìcă", „înger", „iàrnă", dar și: „zăpàdă", „piciòrul", „sonète", în care troheul e format din ultimele două silabe. Troheul se înseamnă schematic, de obicei, prin două liniuțe orizontale dintre care prima poartă pe ea semnul accentului: ‿̀ —. Un vers format dintr-o succesiune de trohee se numește trohaic. Astfel e versul lui Eminescu: „Peste vîrfuri trece lună", a cărui schemă este ‿̀ — ‿̀ — ‿̀ — ‿̀ —. Ultimul picior al unui vers poate fi uneori incomplet, precum în versul lui Coșbuc: „Norii s-au mai răzbunat", în care silabele se grupează după accent, în chipul următor: „Nò-rii / s-àu mai / răzbu / nàt", dînd schema aceasta: ‿̀ — ‿̀ — ‿̀ — ‿̀.

Ritmul trohaic este propriu versificației populare române, precum apare în versul: „Frunză verde și-o lalea" sau: „Pe-un picior de plai" ‿̀ — ‿̀ — ‿̀).

Piciorul de două silabe în care accentul cade pe cea de a doua se numește *iamb*. În poezia franceză, germană, italiană, versificația iambică era cea mai obișnuită, iar noi am adaptat-o de acolo. E foarte frecventă în poezia lui Eminescu (de ex. „A fost odată ca-n povești", cu schema — ‿̀ — ‿̀ — ‿̀ — ‿̀). Dar ea se găsește destul de frecvent și-n poeziile lui Alecsandri („Plecat-am nouă din Vaslui" cu schema: — ‿̀ ‿̀ — ‿̀ — ‿̀). Versul incipient al poeziei „Steluța" a „bardului din Mircești" e tot iambic, dar cuprinde patru iambi incompleți: — ‿̀ — ‿̀ — ‿̀ —.

Între versurile mai lungi, alcătuite dintr-un mai mare număr de picioare, unele pot să ne apară ca o du-

blare a celor scurte. Un exemplu poate fi versul trohaic de opt picioare din „Scrisoarea I" a lui Eminescu:

Cînd cu ge-ne os-te-ni-te, sa-ra su-flu-n lu-mî-na-re,
\ — \ — \ — \ — \ — \ — \ — \ —

care ar fi putut să fie scris:

Cînd cu gene ostenite,
sara suflu-n lumînare,

dar impresia afectivă pe care o dă versul lung e cu totul alta decît cea a unui ritm scurt şi săltăreţ. În această privinţă, vom reveni mai departe. Ceea ce ne preocupă pe moment este structura, indiferent de efect. Numărul dublu de picioare nu scapă auzului, ci faptul că el este perceput determină tendinţa unei pauze între cele două jumătăţi (sau: hemistihuri) reunite. Pauza aceasta primeşte numele tradiţional de: „cezură". Un caz interesant îl prezintă versurile iambice din poezia „Împărat şi proletar". Aci, în primul hemistih, iambul al patrulea este incomplet, căci lipseşte a patra silabă accentuată, iar al doilea hemistih, fiind desigur tot iambic, trebuie să înceapă iarăşi cu o silabă neaccentuată, cum se poate vedea mai jos:

Pe-bănci-de-lemn-în-scun-da // ta-ver-nă-mo-ho-rî-tă
— \ — \ — \ — — \ — \ — \ —

Am avut însă odată ocazia să aud pe un cititor insuficient avizat care, crezînd că întreg versul trebuie scandat printr-o regulată alternare a silabelor accentuate şi neaccentuate, fără a ţine seama de cezură,

scanda al doilea hemistih în continuarea primului, pronunțînd:

ta-ver-nă mo-ho-rî-tă

și, evident, personajul protesta împotriva a ceea ce-i părea o nepermisă desfigurare a cuvintelor.

Cezura intervine, în mod firesc, și-n versuri mai scurte, fără să se impună însă, precum:

Ești schilav tot // un cerșetor
Te-ntorci acum // acasă,
Și ce băiat // frumos erai
cînd ai plecat. // Ce-ți pasă?

Chiar în endecasilabul (versul iambic de unsprezece silabe), caracteristic sonetului se simte uneori tendința unei pauze:

Trecut-au ani // ca norii lungi pe șesuri,

dacă nu chiar și a unei a doua pauze:

Trecut-au ani // ca norii lungi // pe șesuri,

sau:

Okeanos // se plînge // pe canaluri,

sau iarăși, altfel plasată:

Lovește-n trepte-ncet // sunînd din valuri . . .

Să se observe că-n diferitele tipuri de vers, în care cezura e auditiv solicitată, nu există în mod necesar

nici o corespondență între prezența ei și conținutul sau înțelesul cuvintelor. Și totuși, nu e mai puțin adevărat că există o înclinare de a situa și ideile în oarecare concordanță cu pauzele dintre hemistihuri: există un ecou reciproc între logică și cîntec.

Piciorul de trei silabe poate fi de trei feluri, după poziția accentului. Cînd accentul cade pe prima silabă, dînd schema: ⸜— — — piciorul poartă numele de *dactil*.

El sugerează, de obicei, o mișcare vie, sacadată, cum este cazul unor pasaje din cunoscutul poem al lui Bolintineanu „Mihnea și Baba“:

Mihnea încalecă
Calul său tropotă
Fuge ca vîntul

cu schema următoare:

⸜— — — ⸜— — —
⸜— — — ⸜— — —
⸜— — — ⸜— —

Aci fiecare vers este alcătuit din cîte doi dactili. În primele două versuri de mai sus fiecare dactil e complet, pe cînd în al treilea vers ultimul dactil e incomplet.

Cînd accentul cade pe silaba din mijloc a piciorului trisilab, piciorul poartă numele de *amfibrah* (adică: cu două brațe). Întrebuințarea acestui ritm e adecvată poeziilor sau poemelor cu conținut narativ, de legendă, de prelungă evocare sau visare. Între primele lui întrebuințări în poezia românească figurează „O fată tînără pe patul morții“ de *Bolintineanu*, „Cîinele soldatu-

lui" de *Gr. Alexandrescu. Coşbuc* a utilizat mult versificaţia amfibrahică, precum în: „Pierde Vară";

Frun-ziş al pă-du-rii bă-trî-ne
— \ — — \ — — \ —

Doi-neşti o to-va-răş al meu.
— \ — \ — — \

La fel se pot aminti de acelaşi: „Zîna pădurii", „Regele Pontului" etc.

Cînd accentul cade pe ultima dintre cele trei silabe ale piciorului, acest picior primeşte numele de *anapest.* Azi, şi mai cu seama la noi, ritmul anapestic e foarte rar folosit. Totuşi, un exemplu:

Pe-o cărare umbrită zăcea
O sărmană garoafă pierdută . . .

Piciorul de patru silabe numit de greci *peon* poate avea în limba noastră patru variante după poziţia silabei accentuate şi se numeşte atunci peon primar, secundar, terţiar sau cuaternar. Un exemplu de vers compus din peoni primari ar fi:

Su-fle-tul cu prins de în-cîn ta-re ne-sfîr şi-tă
\ — — — \ — — — \ — — — \ —

Zboa-ră pe-ste ză-ri-le al-ba-stre
\ — — — \ — — — \ —

în care cele două versuri sînt alcătuite din cîte trei peoni compleţi şi unul (cel final) incomplet, numai din două silabe.

Negreșit, construcția unei lungi poezii din peoni impune autorului o stăruință excesivă pentru formă, poate în detrimentul unei libere desfășurări a inspirației.

Același lucru, cu atît mai mult, se poate afirma cu privire la piciorul de cinci silabe (care nici nu are o denumire specială). Iată un exemplu în care silaba accentuată este cea din mijlocul piciorului:

Fi-lo-zo-fu-lui ce se strădue adîncimile să stră-ba-tă
Ze-i-ta-tea în tu-ne-ci-mi-lor di-a-bo-li-că îi rîn-je-ște
— — ⸌ — — — — — ⸌ — — — — ⸌ — — — — — ⸌ —

exemplu în care ultimul picior e incomplet, numai din patru silabe.

STROFA

Versurile se grupează de obicei în strofe (sau stanțe). Numărul obișnuit al versurilor dintr-o strofă este de patru, dar sînt frecvente strofele de cinci sau șase versuri. Unele poezii adoptă gruparea în distihuri, adică în cîte două versuri. În poemele lungi (dar uneori și în poezii mai scurte) fragmentarea în strofe lipsește și, atunci, versurile se succedă alăturate, fie fără nici o pauză între ele, fie împărțindu-se întregul în „cînturi" sau alte feluri de subdiviziuni.

Uneori, strofele sînt alcătuite din versuri inegale, cele care au un același număr de picioare alternîndu-se cu celelalte. *Coșbuc* a cultivat strofa de patru sau cinci versuri, dintre care ultimul este fragmentar. Unanim cunoscută este „Iarna pe uliță":

Nu e soare dar e bine
Și pe rîu e numai fum
Vîntu-i liniștit acum,
Dar năprasnic vuet vine
De pe drum.

Versul cel scurt are uneori funcțiunea de a aduce o imagine mai impresionantă, cu mai mare putere evocatoare sau constituind un fel de centru de gravitație al

strofei întregi. În „Noapte de vară" a aceluiași poet găsim un exemplu frumos:

Iat-o! Plină, despre munte
Iese luna din brădet
Și se-naltă,-ncet, încet
Gînditoare ca o frunte
De poet.

Construcția variată a strofei a fost lansată din epoca preromantică, cînd începuseră să se manifeste tendințele de părăsire a formelor prea uzuale. Romanticii însă, cu *Victor Hugo* în frunte, au excelat în arta aceasta, în diversitatea modului de construire, dozare și divizare a strofelor. În limba noastră, una din primele și cele mai cunoscute creații care, prin inegalitatea versurilor devine aproape un cîntec, este „Vara la țară" a lui *Depărățeanu:*

Locuința mea de vară
E la țară.
Acolo eu voi să mor
Ca un fluture pe floare
Beat de soare
De parfum și de amor.

VERSIFICAȚII TIPICE

Poezia clasică antică are ca principală formă de versificație: hexametrul. Epopeile homerice, „Eneida" lui *Virgil*, „Metamorfozele" lui *Ovidiu*, „Satirele" lui *Juvenal*, „Arta poetică" a lui *Horațiu* sînt tributare acestui tip de versificație, despre care vom da mai jos cîteva precizări. Evul mediu, cu Dante și Petrarca, cultivă de preferință o formă de versificație mai recentă, și anume: endecasilabul, versul iambic de unsprezece silabe.

Versificația clasică franceză preferă și chiar pretinde versul iambic de 12 silabe, numit: „alexandrin" (după numele unui truver francez *Alexandre de Bernay*, din secolul XII, care a continuat traducerea în versuri a „romanului" lui Alexandru cel Mare, începută de *Lambert le Couet*, și a păstrat și difuzat versificația aceasta). Începînd cu *Malherbe*, trecînd prin mîna lui *Boileau*, *Corneille*, *Racine* și pînă la primii romantici (de exemplu în „Le lac" al lui *Lamartine* sau „Rolla" al lui *Musset*), versul alexandrin e versul cu cel mai mare prestigiu. De fapt, mulți dintre poeții francezi recenți continuă și azi să-l utilizeze și-l găsim persistent și la precursorii simbolismului: *Mallarmé*, *Baudelaire*, *Verlaine*, ca și la *Henri de Regnier*, *Maurice Maeterlinck*, după cum îl găsim, firește, și la *Edmond Rostand*.

În poezia românească, primii poeți care suferiseră influența franceză au încercat să întroneze un „alexandrin" al nostru. *Bolintineanu* în baladele sale istorice

a utilizat versul trohaic de douăsprezece silabe, alternînd cu unsprezece. *Grigore Alexandrescu* a preferat iambicul de 14—13 silabe, deși a utilizat și altele, precum amfibrahicul de 12—11 silabe — în „Ucigașul fără voie“ —, trohaicul de 13—12 silabe, în „Satira duhului meu“, sau trohaicul de 16—15 silabe, în „Umbra lui Mircea la Cozia“. Acesta din urmă, fiind o dublare a versului trohaic de 8—7 silabe, atît de obișnuit în poezia noastră populară, a devenit cel mai frecvent datorită mai ales lui *Alecsandri. Vlahuță* folosește, între primii, iambicul de 9—8 silabe („Cum trece vremea și ne-ngroapă“), dar pare tot mai la largul său în trohaicul de 8—7 silabe. *Eminescu* pare să fi avut o deosebită predispoziție, sensibilitate pentru iambicul în 8—7 silabe, formă în care a scris „Luceafărul“, „La steaua“, „S-a dus amorul“, „Adio“ etc. Totuși în opera sa predomină troheul.

Versificația în formă hexametrică, după ce dominase în antichitate și fusese părăsită în evul mediu, a fost reînviată în epoca modernă de către scriitorii germani, în frunte cu *Goethe.* La noi, primele încercări s-au făcut de unii dintre primii poeți de după renașterea noastră literară, dar primele acceptabile sînt ale lui *Eminescu* (traduceri din *Horațiu,* „Iliada“, „Odiseea“, de prin 1877—1878, și în cuprinsul poeziei „Pentru tălmăcirea aforismelor lui Schopenhauer“ un număr de versuri evocînd pe *Lucrețiu* și *Horațiu* din 1878). Ulterior, traducătorii autorilor clasici ca *N. Gane, G. Coșbuc, G. Murnu, Pompiliu Păltănea, Titu Dinu, Șt. Bezdechi* etc. au folosit această versificație. Coșbuc a scris tot astfel și unele poezii originale.

Folosirea hexametrului în românește ridică o anumită dificultate și pretinde anumite explicații și restricții.

Hexametrul este versul compus din șase picioare. Din acestea, primele patru sînt dactili sau spondee, al cincilea e dactil iar ultimul iarăși spondeu. Am arătat mai sus ce e dactilul. E piciorul de trei silabe din care prima e lungă. Această definiție este însă valabilă numai pentru versificația antică, greco-latină, care era bazată pe *cantitatea*, adică pe lungimea sau scurtimea vocalelor, pe cînd în românește și, în general, în versificația modernă, versificația e întemeiată pe *accent*. În românește, dactilul e format dintr-o silabă accentuată, urmată de două neaccentuate. Dificultatea de care vorbeam se referă însă la piciorul numit *spondeu* care, în versificația greco-latină, e un picior format din două silabe lungi. În românește, ar urma să formăm spondeul din două silabe accentuate, ceea ce e contrar limbii noastre: niciodată două silabe accentuate nu stau alături. Soluția care s-a dat în mod curent de versificatorii noștri este: înlocuirea spondeului cu un troheu. De altfel, această alternativă se acordă cu regula veche, conform căreia ultima silabă din vers nu e obligator să fie lungă, ci poate fi și scurtă. Or, prin înlocuirea cantității cu accentul, obținem, din ultimul spondeu, troheul.

În scandarea hexametrului, cezura se plasează de obicei după cea de a treia silabă accentuată, despărțindu-se astfel cel de al treilea picior în două părți. Exemplul ce urmează cuprinde două versuri din poezia originală a lui *G. Coșbuc*, intitulată: „După furtună":

„Bine că dete-n sfîrșit! Cu vuet de vînturi veniră
Norii călare pe zmei, și noapte făcură-n văzduhuri"

în care silabele se urmează după schema în care semnul // marchează cezura:

—̀ — — —̀ — — —̀ // — —̀ — — —̀ — — —̀ —
—̀ — — —̀ — — —̀ // — —̀ — — —̀ — — —̀ —

Cezura aceasta de după cea de a cincea jumătate de picior nu e de altfel singura admisă. Ea se numește penthemimeră. Dar intervine uneori o cezură heptihemimeră, al cărei loc este după a șaptea jumătate de vers (adică la mijlocul celui de al patrulea picior), așa cum se vede și în altă parte, în aceeași poezie a lui *Coșbuc:*

Bie-te-le pa-seri go-ni-te de vînt // și pur-ta-te
—̀ — — —̀ — — —̀ — — —̀ — — —̀

ca frun-za
— —̀ —

Aci se va observa că piciorul al patrulea este un dactil, de aceea, după silaba accentuată unde intervine cezura, urmează două silabe neaccentuate, pe cînd, în cele două versuri anterior citate, cezura amîndurora cade la mijlocul piciorului al treilea care, întîmplător, nu e dactil ci e un spondeu (convertit în troheu).

În fine, se întîmplă uneori ca hexametrul să aibă pînă la trei cezuri: una, după a treia jumătate de picior (cezură numită atunci: trihemimeră), apoi una penthemimeră și una heptihemimeră.

Traducerea „Iliadei" de *G. Murnu* ne dăruiește multe exemple. Astfel, iată un vers cu o cezură trihemimeră și alta heptihemimeră:*

* Iliada, cîntul II, vers 297.

Noi îm-pre-jur // la un şi-pot jert-feam // pe al-ta-re-le sfin-te

sau altul similar:*

Zi-se, iar ei // chi-o-ti-ră vîr-tos // şi gro-zav ră-su-na-ră

Pentru cei neobişnuiţi, încercarea de a versifica în hexametri traducerile întîmpină, se pare, mari dificultăţi. Aceasta se vede din structura greoaie, obscură, pe care o prezintă frazele astfel versificate. Traducătorii sînt siliţi să recurgă la adevărate acrobaţii ale topicei pentru a respecta sensul textului original, dar cititorul are de dat el însuşi o luptă grea pentru a descifra textul. Drept vorbind, chiar traducerile lui *Murnu* şi ale lui *Coşbuc* sînt pe alocurea destul de obositoare, mai cu seamă din cauza inversiunilor şi termenilor forţaţi.

Cu vremea, însă, hexametrul românesc s-a mai limpezit şi, deşi nu-l cultivă mulţi autori, nu se poate nega existenţa şi accesibilitatea lui. S-au ridicat şi obiecţiuni împotriva practicării curente a acestei versificaţii, sub cuvînt că în limba noastră hexametrul ar fi o haină de împrumut, o găteală anacronică şi deplasată, deoarece, după ce a răsunat în marile şi prestigioasele epopei ale trecutului, nu-i stă bine în crîmpeiele modeste de două, trei strofe de impresii mărunte. Ca haină de împrumut, orice ritm, cu excepţia „Mioriţei", baladelor bătrîneşti sau a doinelor frunzelor verzi, este la noi produs împrumutat. În privinţa anacronismului, dacă

* Id. vers 325.

endecasilabul lui *Dante* și *Petrarca* e atît de frecvent în sonetul unanim adoptat azi, nu știm întrucît o alunecare ceva mai departe spre poezia latină (care se mai scria încă în secolele al VIII-lea, al IX-lea, al X-lea) ar fi atît de exagerată. Iar în ceea ce privește utilizarea prestigioasă a hexametrului — fără să ne amintim că, alături de „Tristele" și „Ponticele" lui *Ovidiu*, odele, elegiile, satirele, epistolele lui *Horațiu, Catul, Properțiu, Juvenal, Persius, Maximian, Tibul, Phedrus* etc. adunate la un loc, fac mai mulți hexametri decît o „Eneidă" și între ei s-au strecurat atîtea frivolități și mărunțișuri personale, încît e cel puțin o exagerare să socotești hexametrul ca fiind exclusiv un vers destinat simțămintelor eroice. Și chiar dacă ar avea oarecare valabilitate unele dintre aceste obiecțiuni, rămînem în credința că nici un soi de înfrumusețare a expresiei printr-un plus de muzicalitate nu poate fi refuzat. Și, pe lîngă această considerație: nu este oare legitimă și chiar salutară pentru un poet o cît mai mare strictețe în compunerea operei sale, pentru a-l feri de expresia prea facilă, la îndemîna oricui, indiferent de adevărata vocație? Deși muzicalitatea hexametrului bine construit, încîntătoare prin ea însăși, așa cum o dovedește însăși vechimea ei, merită toată străduința pe care o pretinde, însăși dificultatea construcției sale rămîne o garanție împotriva „literaturii" care nu aduce nici simțire profundă, nici gîndire originală. Un fond lipsit de noutate, care nu-i pornit dintr-un veritabil impuls creator, e greu să atragă o excesivă grijă pentru impecabilul formei.

CONDIȚII ALE RITMULUI

Ne-am putea întreba: cum se explică alegerea pe care un poet o face între diversele ritmuri posibile, atunci cînd alcătuiește primele versuri ale unei poezii? Este oare, la mijloc, numai hazardul?

Răspunsul, destul de dificil, trebuie să țină seama de următoarele considerații:

A) Între factorii determinanți stă cîteodată influența exercitată de alte poezii, proprii sau străine, care au fost fie recent, fie frecvent prezente în conștiința poetului și, anume, prin lectură sau prin simplă evocare memorială. Ecoul cîte unui ritm oarecare, subzistînd în amintire, poate exercita înclinarea de a-l continua în exprimarea unei teme noi. Este aci un fenomen analog tendinței pe care poți s-o ai, cînd umbli în compania altei persoane, de a adopta cadența mersului său și chiar de a păstra cîtva timp aceeași cadență după ce v-ați despărțit.

B) Ca și în procesul creației muzicale, există și în creația poetică unele afinități între ritmul care ne convine într-un anumit moment, și tonalitatea afectivă care ne stăpînește. Dispoziția veselă, vioiciunea, ne înclină spre un „allegro" sau „allegro vivace", pe cînd starea de depresiune dictează nu numai tonul minor, ci și încetinirea tristă a pasului. Ecoul subconștient stă și el în strînsă relație cu dispoziția afectivă

și se determină reciproc. Un șir de versuri scurte de tipul următor:

\ — \ —
\ — \
\ — \ —
\ — \
\ — \ —
\ — \ —
\ — \ —
\ — \

e expresia unei dispoziții de joc zburdalnic, pe cînd ritmul prelung din Scrisoarea I a lui *Eminescu:* „Cînd, cu gene ostenite, seara sufli-n lumînare...“ provine din dispoziția unei languroase reverii.

C) Fondul lexical obișnuit, nuanțele lingvistice influențează alura, melodia versificației: atmosferizată numai în cadrul oferit de „Povestea vorbei“, *Eminescu* n-ar fi pus aceeași muzicalitate în opera sa. Forma, versificația însăși a poeziilor pe care *Coșbuc* le-a scris după ce s-a scufundat în „Iliada“, în „Sacontala“, în *Dante* și în *Byron,* se resimte profund de ambianța pe care a respirat-o ani de-a rîndul, pe cînd în ritmul producției sale anterioare persistă mai mult ori mai puțin discret pasul de horă și parfumul florilor de cîmp.

Ritmul fiind cea mai veche și răspîndită ornamentație a expresiei verbale, constituind unul din mijloacele de construcție artistică, este supus și el unor reguli, unor „canoane“ pe care nu le-a decretat nimeni în mod arbitrar, ci s-au zămislit cu-ncetul, prin-

tr-o asociere a spiritului limbii vorbite cu înclinările estetice.

Locul accentului în fiece cuvînt și în diferitele tipuri de cuvinte este dictat, tocmai, de ceea ce se poate numi „spiritul limbii". Succesiunea accentelor într-un vers pretinde respectarea accentului firesc, accentului tonic al fiecărui cuvînt. Cum ritmul consistă într-o anumită succesiune de vocale accentuate și neaccentuate, regularitatea lui pretinde totodată fuzionarea accentului pe care-l cere el cu accentul tonic. O abatere gravă, supărătoare, decurge din accentuarea falsă a cuvîntului, cînd accentul ritmic apasă pe altă vocală decît cea obligatorie. Între poeții primei noastre perioade de creație literară-cultă, mulți au fost influențați de poezia franceză sau au păstrat unele particularități ale poeziei populare. Între cei mai valoroși, însuși *Grigore Alexandrescu,* atît de înzestrat și fecund, săvîrșește ades abateri de la canonul principal al ritmului. În „Toporul și pădurea", dacă scrutăm cu regularitate versurile conform ritmului iambic, care se vădește de la lectura primului vers (alcătuit din două hemistihuri de cîte șapte silabe) constatăm că-n versul al doilea: „Un țăran se dusese să-și ia lemne de casă", cuvîntul „țăran" primește în vers accentul pe prima silabă iar a doua rămîne neaccentuată, pe cînd în pronunțarea normală situația e inversă. În același vers, o altă deplasare de accent se găsește în cuvîntul „lemne".

În afară de constatările care privesc silabele, trebuie să ridicăm o problemă care a fost prea neglijată și care, deși aparține lingvisticei, are totuși aplicări în teoria versificației. E vorba de accentul cuvintelor în

frază. Fiece frază și fiece propoziție își are ancorat sensul profund în relieful (sau să-i zicem tot accentul) pe care-l obține un anumit cuvînt. Iată de pildă propoziția: „Mihai Vodă era iubit de ostașii săi". Unul este sensul cînd accentul cade pe subiect, deoarece precizează că nu altul, nu Basta bunăoară, ci Mihai Vodă era cel iubit. Altul e sensul cînd accentul cade pe predicativul „iubit": Mihai Vodă era *iubit* (iar nu privit cu indiferență) de ostașii săi. Altul e, apoi, sensul cînd centrul de gravitație al propoziției revine cuvîntului „ostașii", deoarece atunci se insistă că în special ostașii erau cei care-l iubeau, chiar dacă vreo altă categorie a supușilor săi n-ar fi împărtăș't aceleași sentimente.

La fel, chiar verbul „era" sau posesivul „săi", dacă se pronunță mai apăsat decît celelalte, dau o anumită interpretare ansamblului. Din insistența asupra verbului „era", dăm impresia că dezm'nțim pe cei care ar susține că „nu era", iar accentuarea posesivului „săi" vine să precizeze că nu e vorba de ostașii altcuiva.

Această digresiune, referitoare la accentul cuvintelor în frază, ne ajută să pătrundem mai bine o altă problemă care stă în legătură cu canoanele ritmului. Ne gîndim mai cu seamă la monosilabe. După regula generală, oricare cuvînt își are accentul său, dar monosilabele se strecoară prin această regulă cu oarecare subtilitate. Unele trec modest, atașîndu-se altor cuvinte, pe cînd altele se reliefează cînd împlinesc un rol de semnificație în ansamblul frazei. Accentul general al frazei nu cade pe monosilabele care sînt simple particule ajutătoare, ca articolul posesiv *al, ai,* ca prepozițiile, conjuncțiile, verbele ajutătoare (în forma prescurtată: am,

aţi, veţi). În schimb, accentul e la locul lui cînd cuvîntul monosilab e un substantiv, un adjectiv etc.

În fabula citată, „Toporul şi pădurea", după introducerea glumeaţă, povestirea începe cu versul:

„Într-o pădure veche, în ce loc nu ne pasă..."

Aici, accentul ritmic cade de două ori în mod greşit: articolul *o* nu poate fi accentuat aci, deoarece substantivul „pădure" este astfel aruncat în umbră. În al doilea hemistih, centrul de greutate este substantivul *loc* pe cînd relativul ce primeşte o accentuare care, după context, nu i se cuvine.

În fabula „Cîinele şi căţelul" a aceluiaşi autor, primul vers sună:

„Cît îmi sînt de urîte unele dobitoace".

Accentul de semnificaţie al frazei stă pe cuvîntul iniţial *cît,* însă din pricina ritmului iambic care pretinde accentuarea silabei a doua, monosilaba iniţială rămîne întunecată iar pronumele primeşte o evidenţiere pe care n-o pretinde.

Greşelile de accent pot aduce o serioasă dezorientare în privinţa ritmului unei întregi poezii. Este tipic cazul fabulei „Boul şi viţelul". Din cauza accentuării cu totul neregulate, ritmul poate să apară fie ca trohaic:

Un bou ca toţi bo-ii // pu-ţin la sim-ţi-re
ˋ — ˋ — ˋ — ˋ — ˋ — ˋ —

fie ca amfibrahic:
— ˋ — — ˋ — // — ˋ — — ˋ —

Și întreaga bucată poate fi, la fel, supusă ori unuia ori celuilalt dintre ritmuri. E drept că erorile de accentuare apar mai grave dacă menținem ipoteza versului amfibrahic (de pildă, chiar în final: ci-nè, a mea rù-dă, mergi dè-l dă pe scà-ră). De altă parte, în opera lui *Gr. Alexandrescu* nu găsim alte poezii în ritmul trohaic de 12—11 silabe, pe cînd o alta, în amfibrahic (cu același număr de silabe) este „Ucigașul fără voie". Astfel procesul rămîne deschis.

ALITERAȚIA

În toate limbile există o mare mulțime de vocabule onomatopeice, vocabule care imită ori amintesc anuminte sunete sau mișcări din lumea înconjurătoare și care dau limbajului un colorit mai viu, o mai mare expresivitate: poc, trosc, pleosc, zdrang, vîj, sfîr, mîr, buf etc. Din acestea se și formează substantive, verbe, adverbe, adjective, care, prin terminații regulate, prin prefixe sau sufixe sufăr flexiunile gramaticale normale: a *pocni* și *pocnet*, *a zdrăngăni*, a *sfîrîi* și *sfîrîială* etc. Sînt însă și cuvinte care n-au fost formate direct din vocabule onomatopeice și totuși sonoritatea lor păstrează, dintr-o mai îndepărtată origine, o urmă destul de evocatoare, precum: trăsnet, șoaptă, trîntă, clocot, freamăt etc. Totodată, este știut că unele cuvinte sînt mai muzicale, mai „eufonice" decît altele, după cum unele chiar prin sonoritatea lor pot să sugereze calități deale lucrurilor: *dulce, moale, subțire, fluviu.* Deosebit însă de puterea evocatoare sau de muzicalitatea cuvintelor luate separat, literații și mai cu seamă poeții se folosesc adeseori de efectul imitativ pe care-l poate da o succesiune de cuvinte, grație cîte unui sunet sau cîte unui grup de sunete ce se repetă într-o aceeași frază, într-o aceeași perioadă sau într-un același vers. Efectul acesta poartă denumirea de „aliterație". Aliterația poate fi uneori o simplă combinație distractivă (precum în limba franceză: „ton thé a-t-il oté ta toux?"

sau în românește: „calu-i cal și lacu-i cald, scaldă calu' capu-n lacu' cald"). Alteori, întovărășirea unor cuvinte care, de la vocala accentuată înainte, posedă o compoziție similară, le reliefează sensul și le ajută să se memoreze mai ușor. Astfel (după exemplele înșirate de filologul Sextil Pușcariu): „Luntre-punte", „cale-vale", „La un'i mumă, la alții ciumă". În aceste exemple pare a se întrevedea obîrșia rimei ca fiind o formă specială de aliterație sprijinită numai pe final. Aliterația, de acest tip și de oricare altul, apare alteori ca un mijloc de *ornamentare*. O atare funcțiune e firească, pentru că tot ca și simpla chemare ori simpla repetare a numelui poate constitui o dezmierdare, adică o subliniere a *valorii*.

Ca ornamentație verbală, aliterația e un procedeu străvechi. Ea apare și-n poezia antică (de pildă în „Georgicele" lui *Virgil*: „Erga aegre rastris terram rimantur"). Dar cea mai frecventă întrebuințare i-o găsim între secolele al IX-lea și al XII-lea în poemele nord-germanice și anglo-saxone. Aci ea e supusă unor reguli stricte. Mai tîrziu, fără o reglementare prea severă, apare la poeții germani din sec. al XIX-lea și mai cu seamă în libretul ultimelor drame ale lui *Wagner* („Niebelungenlied", „Tristan și Isolda", „Parsifal").

Datorită efectului său muzical, aliterația în poezie este numită „armonie imitativă". În poezia românească ea a fost încercată încă demult: în „Jalnica tragodie" a lui *N. Beldiceanu*, versul:

„Și chiote și vuete și pocnete și clocote".

Bolintineanu în „Mihnea și Baba", *Alecsandri* în „Dan, căpitan de plai" — și în altele, *Coșbuc* în „Nunta

Zamfirei", iar *St. O. Iosif*, traducînd poemul celebru al lui *Southey:* „Cataracta Lodorei" care abundă în „armonii imitative", a reușit să evoce mișcarea turbată a apelor, mai cu seamă printr-o profuziune de participii:

„Galopînd și săpînd și rupînd și surpînd,
„Strălucind, clipocind, nălucind, rătăcind,
„Lunecînd, zdruncinînd și jucînd și trecînd,
„Unduind, șerpuind și vuind"

etc., etc.

Dar există și aliterații mai involuntare, care, *fără să evoce nimic*, sînt supărătoare auzului, precum:

„Acei ce de ciudă ucid și distrug" . . .

RIMA

Înrudită cu aliterația, rima e un ornament unanim adoptat în limbile neolatine. Dacă ritmul a aparținut poeziei de la originea ei, de cînd s-a născut îngemănată cu cîntecul, nu același lucru se poate afirma și despre rimă. Veacuri îndelungate, nu numai opera poetică greacă și latină, dar și cea sanscrită, ca și a Extremului Orient sînt lipsite de această ornamentație. Totuși, întreg folclorul poetic al Europei centrale și occidentale din epoca migrațiunii popoarelor face uz de ea, cum, de altfel, în aceeași epocă, ea se întîlnește în cîntările religioase, de pildă: în imnul „Pange lingua" care se datorește poetului *Fortunatus* din Galia (530—609).

Odată apărută și generalizată în literatura occidentală, încă de pe vremea truverilor și trubadurilor, rima constituie un pas definitiv care poate pretinde să fie explicat, poate să fie și combătut, dar nu se vede să mai fie înlăturat.

Rima constă în perfecta asemănare a finalului între două cuvinte, cel puțin de la vocala accentuată înainte. Această repetare stabilește între două cuvinte un raport de același gen, sau măcar cu același efect, ca simetria. Două versuri care rimează sînt ca două mici tulpine, care poartă în vîrf cîte o floare de același fel: două roze, două violete, două garoafe. Le putem asemăna și cu două focuri de artificii cu același fel de explozie fi-

nală. Fiind un fenomen auditiv, înrudit cu melodia, versurile care rimează prezintă o mare analogie cu două fraze muzicale care se încheie cu aceleași intervale.

Ținînd seamă de natura ei, vom înțelege mai ușor și originea rimei: ea pare să se fi născut ca un plus de ornamentație formală a versurilor, prilejuită de însoțirea versului cu cîntecul: desenul similar al melodiei ispitește și spre o similaritate în cuvinte.

Însă, cum există tendința de a dezmierda numele persoanelor și chiar al lucrurilor care fac obiectul prețuirii din partea noastră, nu e exclus ca rima, chiar anterior însoțirii dintre muzică și cuvînt, să fi germinat din tendința dezmierdării care pare să contribuie și la unele aliterații.

*

Rima care cuprinde numai finalul indicat mai sus, al celor două cuvinte, este numită rimă „suficientă", dar dacă ea cuprinde mai mult decît porțiunea strict necesară, care începe de la vocala accentuată, adică mai include și un număr de sunete anterioare accentului, se numește rimă „bogată". Astfel, cuvintele: *grindă, tindă* și *oglindă* constituie rime suficiente, pe cînd *oglindă* și *colindă* sau *tindă* cu *întindă* și cu *pretindă* sînt rime bogate.

Dacă porțiunea finală a două cuvinte e numai parțial asemănătoare, precum: *vinde* și *oseminte*, sau: *vînt* și *gînd*, sau *treci* și *întregi*, ele nu rimează deplin ci dau o rimă „săracă" sau așa-numita „asonanță". Asonanța apare des în versurile populare care sînt un produs spontan și nu provin dintr-o elaborare de înaltă

artă cultivată. În poezia populară, naturaleţea şi spontaneitatea asonanţei îi dau un farmec deosebit, pe cînd în creaţia unui poet cult care lucrează deliberat, a unui poet care se presupune versat şi competent în literatură, asonanţa sună de două ori fals. El aminteşte pe un personaj, mare politician demagog şi profesor universitar care pentru a-şi atrage sufragiile sătenilor pleca în propagandă electorală îmbrăcat ţărăneşte, călare pe o mîrţoagă şi... cu picioarele goale. Asonanţele şi toate imperfecţiunile utilizate în poezia cultă (deci în poezia care nu e autentic populară) sînt gesturi care, de aproape sau de departe, se înrudesc cu curentul întoarcerii la primitivitate, cu curentul capetelor şi bărbilor neglijate, al vestmintelor în dezordine. Oricum, întoarcerea spre primitivitate dezminte şi interzice progresul cultural, înaltele forme ale unei culturi perfecţionate şi nu se acordă logic decît cu viaţa în caverne, dacă nu chiar în copaci.

Calitatea rimei nu stă însă numai în abundenţa sunetelor pe care le cuprinde. Rimele care se obţin, de pildă, prin simpla flexiune gramaticală, chiar dacă sînt destul de bogate, rămîn rime *facile* sau ieftine: *furat* şi *jurat*, *pornim* şi *venim*, *văzînd* şi *crezînd*, *izbeşte* şi *iubeşte* sînt într-adevăr, în ceea ce priveşte numărul de sunete asemenea, rime bogate, dar ele pot fi găsite cu cea mai mare uşurinţă: există sute de verbe şi alte sute de forme de derivaţie verbală care se oferă imediat rimei cu terminaţiile de mai sus. La fel, cînd rima e obţinută prin utilizarea unor sufixe de diminutiv sau augmentativ (*copilaş-drăgălaş; puişor-fulguşor; poeniţă-grădiniţă; frumuşel-uşurel; pietroi-greoi*), precum şi prin terminaţiile cu care unele adjective se formează din verbe

sau substantive: mînios, fricos, gustos, vînzător, cîntător, băutor etc. nu e solicitată o prea mare inventivitate și nici multă sforțare intelectuală. E drept că practicarea accidentală a unor rime de această factură nu constituie un grav „capitis deminutio", mai ales dacă ele alternează cu altele de proveniență mai puțin comodă.

Nu e mai puțin adevărat că și rimele care se vădesc prea căutate, rimele forțate, pot fi și ele privite ca un defect prin exces. Pentru a ne satisface deplin, chiar dacă ne surprinde prin noutatea sau ingeniozitatea ei, rima trebuie să decurgă în mod natural din contextul versurilor. Altfel încetează de a fi „artă" și devine „poză", prețiozitate.

Pentru obținerea unei rime originale, care să merite admirația, nu e nevoie de utilizarea vocabularului, tehnic, a termenilor rezervați unor specialități științifice. Ce ar fi devenit „Călin" al lui *Eminescu* dacă în înșirarea convoiului de nuntă (al gîngăniilor din iarbă) ar fi fost utilizate aci denumirile zoologice corespunzătoare, care, se înțelege, ar fi furnizat numeroase „rime noi".

Un detaliu controversat, al versificației, este acel al rimelor *rare* obținute dintr-o contopire de cuvinte. Intră în discuție aci renumita rimă eminesciană: „Tisa" și „plînsu-mi-s-a" sau o alta a aceluiași autor, „gîndul" cu „înseninîndu-l". Hasdeu s-a pronunțat odinioară împotriva procedeului, cu renumita lui butadă:

Românii s-au ales cu
Puțin din Eminescu.

Dar, cu alte ocazii, același mare literat și învățat s-a pronunțat și împotriva rimei în general, deși a scris el însuși multe poezii rimate cu grijă.

Limba noastră se pretează minunat acestor podoabe, ca și limba italiană, dar cu o singură condiție: oricît de ingenioase ar fi, rimele trebuie să decurgă spontan din acele procese de gîndire în care logicul implică pronunțat afectivitatea. Dispoziția afectivă atrage înclinarea de a dezmierda apelativ conținuturile mintale, imaginile, „ideile" care „ne plac". Și tocmai rima face parte din modalitățile obișnuite ale dezmierdării verbale. Dacă dintr-o inimă seacă nu e de așteptat să înflorească alte gesturi de dezmierdare decît cele mai uzuale, executate automatic în virtutea unui simplu obicei invederat, dimpotrivă, după cum e invederat de psihologi (*Ribot, Binet, Paulhan G. Dumas, Godfernaux*) că puterea creatoare a imaginației este viu îmboldită de emoții, sentimente, pasiuni, sînt toate șansele ca afectele intense să nu se mulțumească numai cu formule uzate, ci să se reverse în creații mintale inedite.

Am amintit mai sus că Hasdeu s-a pronunțat uneori împotriva rimei. El a scris, astfel, un poem intitulat „Dumnezeu". Adoptînd „versul alb", adică versul perfect ritmat dar fără rimă, Hașdeu se întoarce la procedeul versificației antice. El n-a fost însă, la noi, în această privință, nici primul, nici singurul. Între postumele lui *Eminescu* se numără poemele: „O, te-n-senină, întuneric rece" (28 de versuri iambice inegale, între 10 și 14 silabe, fără rimă), „Demonism" (159 versuri iambice, nerimate, cu frecvente iregularități), „Miradoniz" (110 versuri albe), „Odin" (173 versuri albe). Toate acestea datează din anul 1872. Din anul următor: „Dacă treci rîul Selenei" (41 de hexametri fără rimă), dar

în acelaşi an îl vedem cum, întors la poezia rimată, adoptă forme fixe ca gazelul şi terţinele, dar scrie şi pentametri şi hexametri („Mitologicale", 84 versuri albe). E de remarcat că, o dată, într-un şir de hexametri apare rima, desigur fără intenţie, ci numai datorită procesului mintal care-i era cu totul firesc, în virtutea îndelungatului său obicei. Părăsirea rimei, în decursul acestei perioade, trebuie să fi fost un efect al lecturii clasicilor, care îl stăpînise mai intens. Totodată e de remarcat că dacă unele poezii prezintă multe iregularităţi, s-ar putea bănui o tendinţă de „vers liber".

Versul „liber" este cel care, fără să renunţe la orice muzicalitate, nu mai păstrează o aceeaşi „măsură" şi nici perfecta regularitate a rimei. Abaterea de la egalitatea ritmului a fost, după o mai veche părere, inaugurată de fabulistul La Fontaine.*

Dar tendinţele de inovaţie şi de eliberare a poeţilor din orice constrîngere, manifestate la începutul secolului al XIX-lea prin mişcarea romantică, a adus şi o mare varietate a ritmurilor, aşa cum se vede mai ales în opera lui *Victor Hugo*. N-a trebuit mult, apoi, pentru ca unii îndrăzneţi, refuzînd orice constrîngere în exprimarea fanteziei şi pasiunii lor, să creeze curentul aşa-numitului „vers liber" care de la o vreme nu mai cunoaşte nici

---

* G. Vapereau: „Dictionnaire universel des littératures" (1876). În româneşte cel ce a atins pentru prima dată această problemă a fost profesorul Pompiliu Eliade, în scrierea sa despre filosofia marelui fabulist francez. Recent, problema versului liber şi a originii sale a fost tratată copios de *Vladimir Streinu* în volumul „Versificaţia modernă" (passim).

regularitatea ritmurilor, nici pe a rimei. Cît de „liber" se cuvine să fie un vers pentru ca să rămînă totuși *vers* și să nu se dizolve într-o proză dezordonată, aceasta e o problemă care trebuie să fie totuși examinată, fie cît de succint.

LIMBA

Afară de ornamentările propriu-zis formale, ca rima şi ritmul, care aparţin exclusiv versificaţiei poetice, materialul lexical, adică întreg tezaurul de cuvinte, de expresii verbale, al limbii, pretinde şi el o atenţie deosebită în scrierile cu caracter artistic.

Este ştiut că-n orice limbă există termeni şi construcţii verbale care se întrebuinţează în mod curent, cu singura condiţie de a evoca sensul voit, iar exactitatea sensului implică şi respectarea regulilor gramaticale. Dar atît poezia cît şi proza unui literat, cît şi modul de a cuvînta al unui orator, ridică exigenţa unei selecţii. Astfel, există deosebiri însemnate între limbajul familial, uzual, cotidian şi limbajul literar. Sînt şi în limba noastră expresii necuviincioase, indecente, grosolane sau prea vulgare, pe care poezia nu le admite, cum nu le admite nici limbajul academic, nici cel parlamentar. Nici un literat nu va folosi vocabulul *ăla* în loc de *acela, aia* în loc de *aceea* sau construcţii ca *ici-şa* (în loc de „aici") decît cînd va avea de reprodus, de citat, aidoma, modul de a vorbi al unor personaje. În româneasca „vulgară", ca şi-n idiomul vulgar al tuturor limbilor, se amestecă în genere şi felurite „provincialisme" care variază de la regiune la regiune. Dar *limba literară* trebuie să fie una singură, aparţinînd întregii naţiuni şi se cere să fie purificată, ferită de expresiile care o urîţesc şi o devalorizează. Selecţia termenilor

și expresiilor este o sarcină care în primul rînd le revine literaților, iar dintre ei, mai cu seamă poeților. Aceștia sînt cei care, în ultimă instanță, trebuie să fie în stare a judeca termenii și construcțiile din punctul de vedere al euofoniei (al frumoasei sonorități), dar și dintr-acel al ... bunei cuviințe (pot exista termeni grosolani dar eufonici: ei tot grosolani și tot inacceptabili rămîn pentru bunul simț). Desigur, lingviștii au și ei de adus o contribuție, stabilind exactitatea semantică a expresiilor în toate nuanțele lor.

Să nu uităm însă că vocabularul unei limbi nu e alcătuit din unități a căror întrebuințare s-ar asemăna cu aceea a unor mărgele egale, bune de înșirat pe o ață, indiferent de locul ce i se dă fiecăreia. Înainte de toate, cuvîntul găsit în dicționar poate să fie luat drept o unitate de sine stătătoare, pe cînd realitatea e cu totul alta: fiecare cuvînt își obține sensul și funcțiunea numai din contextul care-l cuprinde. Fiecare își are asociațiile sale, fiecare contribuie în modul său propriu la semnificația unei construcții mai largi, a unei propoziții, fraze sau expresii consacrate. Cuvîntul „ziua" are altă accepție în formula: „bună ziua", alta în „toată ziua", alta în propoziția: „se face ziuă", alta în „e ziua Mamei" și alta în denumirea: „muncitor cu ziua". Cultura literară de o oarecare bogăție contribuie să stabilească între anumite cuvinte legături care le fac să se cheme reciproc, dar totodată există totdeauna tendința de a face o selecție între termenii întrebuințați, decernînd unora un fel de distincție, un fel de preferință și respingînd pe alții ca ordinari, incongruenți. Se înțelege, aprecierile de acest fel sînt dependente de imaginile pe care le

evocă, dar uneori chiar structura lor îi condamnă. Se știe că în vremea „prețioaselor ridicole", în Franța, lumea nobilă căuta să evite chiar expresiile de circulație prea obișnuită, dar mișcarea romantică, mai ales *Victor Hugo,* s-a ridicat împotriva năpăstuirii unor cuvinte și pretindea pentru toate o egalitate de tratament, asemenea egalității drepturilor cetățenești. Totuși, în plină Renaștere, deci la obîrșia clasicismului, *Rabelais* a scris renumita sa operă „Gargantua și Pantagruel", unde își permite toate libertățile într-o limbă de o rară bogăție pe care totuși sînt mulți cei care nu îndrăznesc s-o folosească nici „viva voce". Problema selecției rămîne însă deschisă: depinde de întregul context, de coloritul și „spiritul" întregii opere, dar depinde și de geniul poetului, de măsura în care își poate el permite să împestrițeze sau măcar să păteze pe alocurea textul său cu expresii „tari". Oricum, pentru orice eventualitate, prudența din acest punct de vedere este totdeauna recomandată, mai ales pentru că, subiectiv judecînd, nimeni nu poate fi sigur că un limbaj grosier sau indecent poate să-i avantajeze opera mai mult decît poate să-i vatăme reputația. Și, oricum, să ne gîndim puțin ce ar fi devenit literatura modernă de la *Shakespeare, Byron, Goethe* și *Lessing* pînă la *Henri de Regnier* și *Anatole France,* pînă la *D'Annunzio* și *Ruben Dario,* pînă la *Alecsandri, Eminescu, Duiliu Zamfirescu* sau *Sadoveanu,* dacă toți aceștia ar fi adoptat limbajul rabelaisian.

În ultima analiză, sînt unele extreme care implică riscuri și sînt și în limbă „curente" care pot să compromită pe cei ce se înglodesc prea rău în ele. Fenomene de acest fel s-au petrecut cu limba noastră în

două epoci succesive: în primul caz prin unele alunecări inconștiente, în al doilea caz printr-o pornire reflectată, teoretizată, dar profund aberantă.

Primul caz este mai întîi invaziunea termenilor slavi pe calea textelor bisericești și prin influența sud-slavă care, cu încetul, uzurpa prestigiul bizantin. O similară, gravă alunecare urmează sub fanarioți. Ei aduc invazia elementului grec, apariția școlilor grecești. Boierimea și sateliții ei înclină tot mai mult să se conformeze modelului inspirat de noii stăpînitori. Prevalîndu-se de vechea faimă a culturii eline de odinioară, lingușitorii domnitorului fanariot și ai suitei sale adoptau și-n graiul curent românesc o serie de termeni care li se păreau mai expresivi și mai nobili. Chiar după detronarea fanarioților, limbajul astfel amalgamat se menține cîtăva vreme în virtutea obiceiului. Dar excluderea materialului lexical străin de spiritul limbii era fatal să înceapă o dată cu dispariția împrejurărilor care-i favorizează apariția. Comediile lui *Alecsandri*, scrise pe la mijlocul secolului trecut, cuprind în dialogurile lor unele reminiscențe de grecisme care nici pînă azi n-au dispărut total. Cele care mai circulă, ca „molipsire", „simandicos", „temei" sînt însă pe cale de a fi înlocuite prin echivalentele lor latine de proveniență modernă apuseană, precum: contagiune, distins, bază. Altele, intrate în limbă înaintea curentului neogrec-fanariot, au mai multe șanse să se mențină, așa de exemplu: strachină, pedeapsă, osteneală etc.

Dar cel de al doilea caz, curentul introdus în limbă în mod intenționat cu bază teoretică a fost acel al „latiniștilor", care prin *Laurian* și *Massim* au fost pe

cale să desfigureze limba prin termeni artificiali: simplul *dop* devenise *obturaclu*, iar broboada femeiască era *calautica*, după cum, pentru *Aron Pumnul*, cartea de citire era „Lepturariu".

Condus de o imagine asemănătoare, *I. Heliade-Rădulescu* a crezut într-o vreme că limba noastră ar cîştiga mai mult dacă părăsindu-şi evoluţia sa proprie şi specificul ei s-ar întoarce din drum spre a adopta itinerariul săvîrşit de limba italiană. Iniţiativa sa, care i-a împestriţat scrierile proprii, n-a avut un veritabil succes. Se poate spune că mai nimeni nu i-a urmat în mod serios exemplul.

Mult mai puterince urmări a avut curentul francez, care n-a fost o simplă întreprindere personală, ci ecoul unor împrejurări istorice. El a început datorită tot mai frecventelor călătorii ale românilor în Franţa. Lăsînd însă la o parte începuturile acestei influenţe, acel entuziasm juvenil al „bonjuriştilor", trebuie să ţinem socoteală de marile evenimente care s-au desfăşurat în urma revoluţiei din 1789 şi îndeosebi a celei din 1848.

Limba lui *Voltaire*, mai ales prin bogăţia şi valoarea literaturii acelei epoci şi datorită prestigiului politic şi social, a exercitat o atît de intensă influenţă, încît o mare mulţime de expresii franceze au dobîndit o circulaţie universală. Adoptarea lor progresivă n-a putut fi evitată nici la noi, de la o vreme, în scrierile ştiinţifice, în discuţiile teoretice din orice domeniu, mai ales în expunerile de natură politico-socială. Totuşi, limbajul unei poezii pretinde o cît mai îngrijită căutare a termenului românesc şi evitarea barbarismelor care au în limba noastră un echivalent aflător în plină circulaţie. Sînt termeni împrumutaţi din limba franceză pe

care vremea, — și necesitatea unei nuanțări a sensului, — i-au definitivat în limba noastră și nu mai pot fi prea supărător nici în poezie. Verbul „a dansa" și substantivul „dans" nu au un echivalent perfect în românească veche. *Timotei Cipariu,* în tratatul său de „Poetică", spune într-un pasaj că în antichitate *„serbatorile publice se faceau cu o cantare de versuri și cu saltu"*. Într-o bună măsură, prin influența franceză și cea italiană, s-au adoptat însă la noi termeni grecolatini pe care, în evoluția ei, limba noastră nu-i păstrase, dar condițiile noi de viață și exigențele de nuanțare a expresiei i-au impus. Astfel, termeni tehnici ca: mașină, vapor, manivelă; termeni științifici din vocabularul fiecărei discipline (cerebral, arteră; reactiv, acid, substanță; formulă, exponent, coeficient; afectiv, apercepție, subconștient etc. etc.), termeni implicați de condițiile social-politice (elector și electoral, parlament, guvern, opoziție, minister etc.) sau de condițiile vieții culturale (literă, literatură, poezie, proză, filozofie, dramaturgie etc.). Afară de acestea, vocabularul uzual s-a îmbogățit cu numeroase formații noi, originale, de întrebuințare curentă în toate prilejurile sociale. Construirea termenilor noi, indigeni, și adoptarea celor străini, sînt fenomene care dacă se petrec în mod lent, prin treptată generalizare, au mai mari șanse de stabilitate. De regulă, prefacerea se petrece în graiul păturilor culte. Totuși, limbajul poeziei este cel care opune cea mai mare rezistență. El acceptă numai expresiile încetățenite. Termenii care nu sînt perfect asimilați sună extravagant și strică efectul, oricît de reușită ar fi o poezie. Mai mult chiar, limbajul informațiilor din ziarele cotidiene, cel al

discuţiilor politice, al ordonanţelor municipale, al afacerilor comerciale, nu pot fi strecurate în poezie fără riscul ridicolului. În tot cazul, cu cît un poet cedează mai mult oportunităţilor trecătoare referitoare la limbaj, cu atît poezia sa e mai ameninţată să-şi piardă şi farmecul şi prestigiul artistic. Arta poate şi chiar trebuie să se inspire cît mai mult din actualitate, dar numai în măsura în care poate s-o eternizeze.

Poetul care creează, prin arta cuvîntului, o operă de artă, urmărind *frumosul,* nu poate neglija calitatea materialului de care se foloseşte. Cu tot geniul său inventiv, cu toată superioritatea „gustului" său artistic, un Michelangelo nu se mulţumea cu orice material pentru a-şi realiza sculpturile sale, ci alegea numai marmora cea mai curată şi fină, de Carrara, iar un buchet de flori pe care vrei să-l oferi unei persoane mult apreciate sau mult iubite, nu-l vei înveli cu o ruptură de jurnal vechi, ci cu o impecabilă foiţă de „mătasă".

Vorbind despre limba în care literatul urmează să se exprime, un cunoscut profesor de literatură de odinioară, *Gustave Lanson* (de la Universitatea din Paris) recomanda acel imuabil vocabular pe care *Pascal* l-a transmis lui *Racine* şi pe care *Voltaire* l-a predat lui *Chateaubriand:* „Nu trebuie să primim expresiile zilelor de azi decît pentru a vorbi despre lucrurile de azi. Faptele, sentimentele, gîndurile care n-au dată trebuie să se învestmînteze în cuvinte ale tuturor timpurilor". „Numai din ignoranţă se poate prefera jargonul saloanelor, al bulevardelor, al ziarelor, faţă cu limba lui *La Bruyère* şi a *D-nei de Sévigné.*" La noi, e greu să se vorbească de un „limbaj al saloanelor", dar există multe varietăţi de jargon, cum e cel al cazărmilor sau al

bodegilor, care nu se pot confunda cu limba literară, academică, obligatorie în prelegerile universitare și chiar în manualele de liceu. Dacă limba noastră literară nu are între făuritorii ei pe un *Racine*, pe un *La Bruyère*, pe un *Chateaubriand*, ea, totuși, după o perioadă de șovăire și nesiguranță, s-a fixat în forme destul de sigure și o găsim în proza lui *N. Bălcescu*, a lui *Costache Negruzii*, într-a lui *Odobescu*, într-a lui *Delavrancea*. În poezie, limba lui *Alecsandri* și a lui *Eminescu* este în mare măsură cea adoptată de urmașii lor, deși cuprinde și ea unele imperfecțiuni pe care le găsim și la *Macedonski*, dar cărora cei ce le-au continuat străduințele le-au adus mari ameliorări. Astfel, în opera lui *Vlahuță*, a lui *Duiliu Zamfirescu*, a lui *D. Anghel* limbajul poetic apare definitiv stabilit. De aci-nainte, însă, tinde să se accentueze tot mai mult înclinarea neologistică avînd în frunte pe *Minulescu*, amator de nume exotice, de singularitate și de postură insolită. Nimeni nu-i poate împrumuta procedeele fără a-și pierde personalitatea și fără a se mulțumi cu contrafaceri mai mult ori mai puțin caricaturale.

FORMELE FIXE

De-a lungul secolelor de creaţie poetică, s-au inventat şi s-au adoptat, tradiţional, o lungă serie de forme stabile în care poate fi turnată poezia, forme destinate, uneori, unor anumite tipuri de conţinut, dar alteori independente de el.

Cea mai cunoscută şi răspîndită dintre „formele fixe" de versificaţie este aceea a **sonetului.**

Se pare că originea sa ar fi în folclorul poetic italian (în special: sicilian) de prin secolul al X-lea sau al XI-lea, dar nu e exclusă nici supoziţia emisă de unii învăţaţi, că şi influenţa arabă ar fi intervenit în apariţia acestei forme. Unul dintre cei mai vechi autori de sonete în forma consacrată este *Lodovico della Vernaccia,* care a trăit pe la începutul secolului al XIII-lea. Dar încă înainte de această epocă, sonetele apar în forme destul de fluctuante, în opera „truverilor" şi „trubadurilor", cu aspecte totuşi destul de apropiate de cel care avea să se consacre. În orice caz, nu se poate vorbi de data naşterii sonetului fără a se ţine seama de *Dante* (1265—1321), care are un număr de sonete într-a sa „Vita Nuova" din 1292 şi apoi de *Petrarca,* adevăratul maestru al genului (1304—1374).

Există o deosebire între construcţia franceză şi cea italiană a sonetului. Francezii nu folosesc (decît excep-

țional) endecasilabul, adică versul iambic de 11 silabe, ci preferă alexandrinul (12—13 silabe) cu cezură după al treilea picior, iar unii îl construiesc și din 12 versuri iambice de cîte opt silabe, și chiar mai puțin. În secolul al XVII-lea, era în Franța o adevărată modă a întrecerilor și a marilor triumfuri în meșteșugul sonetului. Într-al său „Petit traité de poésie française", poetul *Théodore de Banville* (1823—1891) a expus sistematic și riguros teoria sonetului așa cum l-au înțeles și practicat francezii. E ciudat că despre sonetul italian și despre făuritorii lui, cartea nu pomenește nimic. Noi trebuie să amintim aci între sonetiștii francezi pe autorul cel mai desăvîrșit: *José Maria de Heredia* (1842—1905) care a lăsat peste 200 sonete.

Totuși, adevărata formă tipică și desăvîrșită, așa cum s-a consfințit în tradițiile literaturii universale, este cea pe care a realizat-o *Fr. Petrarca*. Afară de alte forme de versificație, *Petrarca* a lăsat un număr de 318 sonete, inspirate din dragostea lui elevată, ideală, pentru frumoasa și virtuoasa provensală *Laura de Noves*.

În limba română au încercat și primii poeți sonetul. *Cezar Bolliac* a scris mai multe, dar le numea *„Stanțe"*. Primele sonete corecte și reușite sînt ale lui *Eminescu*, în total peste douăzeci. *Mihai Codreanu* (1876—1957) s-a făcut cunoscut printr-un mare număr de admirabile sonete. *Duiliu Zamfirescu* și *St. O. Iosif* au cultivat, de asemenea, această formă care are și azi multă căutare.

Sonetul de tip italic, adoptat și de poeții români, e alcătuit din patrusprezece versuri iambice endecasilabe, adică de cîte unsprezece silabe. Versurile sînt grupate în patru strofe: două de cîte patru versuri (catrene) și

două de cîte trei versuri (terțete sau terține). Rimele sonetului sînt și ele distribuite după reguli fixe. În cele două catrene se găsesc numai două rime. Dacă notăm aceste rime cu literele *a* și *b*, atunci în cele două catrene vom avea ori poziția abba-abba, ori poziția abba-baab, ori, în fine, poziția abab-abab. În opera lui *Petrarca*, așezarea abba-abba este cea mai obișnuită în catrene. Aceeași așezare o aflăm în sonetele „Veneția" și „Trecut-au ani" ale lui Eminescu. În ceea ce privește rimele terținelor; ele sînt uneori în număr de două, ca în „Veneția", unde poziția lor este ded-ede (cetate-zile, bate-sibile, cadențate-copiile), da la *Petrarca* le vedem uneori în pozițiile dee-edd sau ded-ded. Alteori, terținele cuprind trei rime și le găsim pe acestea așezate în cele mai diverse poziții, precum: def-def sau ded-fef, sau def-edf, sau def-fed, def-efd etc. În renumitul său poem „L'art poétique" *Boileau* a fixat destul de concis regulile sonetului, menționînd însă și exigența excesivă, care nu e mai niciodată respectată, ca în cuprinsul aceluiași sonet nu numai că nu e permis să apară vreun vers slab și nici să se facă uz de vreo „licență", dar să nu se cuprindă cumva repetat un același cuvînt.

Dar o condiție capitală este ca ultimul vers al sonetului să constituie o surpriză, o culme, o viziune originală sau o formulare care să justifice sau măcar să lumineze întregul conținut al poeziei.

Rondelul este o altă formă fixă și e de proveniență franceză. E alcătuit din treisprezece versuri, dar în totalul său conține numai două rime. Versul al șaptelea și al optulea repetă pe primul și pe al doilea, iar ultimul

vers este repetarea celui dintîi. E drept că regula aceasta nu e respectată cu sfințenie: uneori textul se repetă mai puțin sau incomplet, alteori se repetă mai mult. Deosebirea cea mare care există între rondel și sonet este că primul, excelînd prin grația și prin muzicalitatea lui ușoară, prezintă adeseori caracterul unui giuvaer, dacă nu chiar al unui amuzament frivol, pe cînd sonetul, dimpotrivă, a fost ridicat de *Petrarca* la rangul unei confesiuni, al unei cugetări, al unei profunde sentințe.

Nu e mai puțin adevărat că și rondelul, de pildă, așa cum l-a construit *Alex. Macedonski,* cu toată exiguitatea lui, cu conținutul aproape laconic, aduce uneori o mică revărsare neașteptată de entuziasm liric, un paroxism de pasiune și de inspirație. Redusele lui dimensiuni obligă pe cititor să-și concentreze atenția și puterea de interpretare pentru a pune în valoare adevăratele calități care ar putea fi ușor trecute cu vederea. Un rondel de înaltă valoare solicită un cititor sau un recitator înțelegător și abil, care să poată scoate în evidență calitățile ce ar putea să rămînă ascunse.

În poezia franceză, *Th. de Banville* a cultivat rondelul cu pasiune. E aproape o excepție: pe cînd la sfîrșitul secolului trecut și la începutul secolului nostru sonetul e la mare cinste, rondelul e neglijat total. Iată un exemplu: într-o bogată antologie franceză publicată în 1907 și al cărui al treilea volum cuprinde poezia atunci recentă (curentul parnasian și cele următoare) se găsesc mai mult de o sută de sonete, dar nici un rondel.

Dăm, aci, mai jos, ca exemple de rondel, unul al lui *Alex. Macedonski* și altul al lui *Banville.*

RONDELUL ROZELOR DE AUGUST
(de Alex. Macedonski)

Mai sînt încă roze, mai sînt,
Şi tot parfumate, şi ele
Aşa cum au fost şi acele
Cînd ceru-l credeam pe pămînt.

Pe-atunci eram falnic avînt . . .
Priveam, dintre oameni, spre stele
Mai sînt încă roze, mai sînt,
Şi tot parfumate şi ele.

Zădarnic al vieţii cuvînt
A stins bucuriile mele,
Mereu, cînd zîmbesc, uit şi cînt,
În ciuda cercărilor grele,
Mai sînt încă roze, — mai sînt . . .

PRIMĂVARA
(de Th. de Banville)

În fine, Primăvară, vii
Cu crengile zîmbind în floare,
Cîntînd te-ntîmpină fecioare
Cu glasurile argintii.

Curg raze calde, aurii,
Ce-alintă iedera în soare,
În fine, Primăvară, vii
Cu crengile zîmbind în floare.

Cum își răsfiră iasomii
Miresmele vindecătoare,
Pot și nădejdile să zboare
Spre cerul plin de ciocîrlii...
În fine, Primăvară, vii!

(În românește de Horia Furtună)

Glosa se caracterizează prin faptul că reia, unul după altul, fiecare vers din prima strofă, spre a încheia cu el, una după alta, strofele următoare, iar la sfîrșit se formează o nouă strofă în care versurile sînt tot cele din strofa întîia, dar în ordine inversă. Pentru a păstra un sens, o justificare, glosele adoptă de obicei un ton exhortativ ori emit formule generale, lirice sau filosofice. În poezia românească. *Eminescu* a dat acea glosă a sa, de atîta perfecțiune și valoare, încît nimeni nu s-a mai încumetat să-i alăture o alta.

Terținele sînt alcătuite din grupuri de cîte trei versuri, dintre care primul și ultimul rimează între ele iar al doilea rimează cu primul și cu ultimul din strofa următoare. Aci, în a doua strofă, versul al doilea aduce o nouă rimă care își pretinde perechea. Oricît s-ar prelungi șirul strofelor, ar urma ca versul penultim să rămînă fără rimă. Dar pentru a-i evita această văduvie, s-a adoptat procedeul ca sfîrșitul poeziei să consiste într-un ultim vers izolat, care rimează cu cel mijlociu din ultima strofă completă. Acest ultim vers are atunci un rol concludent, rezumativ sau sentențios. Cea mai mare și mai renumită operă poetică scrisă în terține este „*Divina Comedia*" a lui *Dante*. Cele trei părți ale

poemului (Infernul, Purgatoriul, Paradisul) însumează în total o sută de cînturi. Cînturile nu sînt alcătuite dintr-un număr egal de terţine, dar fiecare posedă versul ultim, suplimentar, după cerinţele rimei. În total: „Divina Comedia" e alcătuită din 13 134 versuri. Ultimul vers, ultimul endecasilab care încoronează poemul este „l'amor che move il sole e l'altre stelle". În româneşte a fost tradusă în versuri de *N. Gane, Coşbuc* şi mai recent de *Etta Boeriu.*

Gazelul (scris uneori Ghazel) este o formă de versificaţie de origine orientală, arabo-persană, răspîndită mai tîrziu şi-n lumea indiană ca şi în cea turcă. În Europa a fost practicată de *Goethe, Rückert, Platen* şi mulţi alţii. Gazelul e format din cîteva distihuri (sau perechi de versuri), de obicei şase sau şapte, folosind, toate, una şi aceeaşi rimă, dar după ce primele versuri rimează între ele, rima nu mai apare decît din două în două versuri, iar celelalte nu mai rimează. La noi, cel mai cunoscut e gazelul lui *Eminescu,* alcătuit din douăzeci de distihuri, începînd cu rimele: copilă, milă etc.

Există multe alte tipuri de forme fixe ale poeziei, dar multe aparţin trecutului ca forma specifică de baladă franceză, ca vilanela, trioletul, sextina care nu se mai practică decît excepţional. Destul de rar şi uitat este *Pantumul* (sau pantonul). La noi poetul Cincinat Pavelescu a realizat unul remarcabil.

Pantumul este originar tot din Orient şi anume, din Malezia. *Victor Hugo,* în pasiunea sa pentru creaţiile poetice exotice, a fost primul care l-a semnalat (în 1829) în notele finale ale volumului său de poezii „Les Orientales". Ceea ce caracterizează „pantumul" este

regula conform căreia (cum explică *Th. de Banville* în al său „Mic tratat de poezie franceză") în tot cuprinsul poeziei trebuie să se alterneze „două sensuri", adică două preocupări ale minții: „un sens în primele două versuri ale fiecărei strofe, celălalt în ultimele două versuri ale strofei". Din punctul de vedere al versificației strofele fiind compuse din cîte patru versuri, al doilea vers al fiecărei strofe trebuie să devină primul vers al strofei următoare iar al patrulea vers al fiecărei strofe să apară ca al treilea vers al strofei următoare. La urmă, versul cu care s-a început poezia trebuie să fie și ultimul, adică să încheie întreaga bucată. Astfel, termenii care se referă la unul dintre sensuri apar apoi cu referire la celălalt. Se înțelege că pentru un asemenea joc e necesară multă abilitate.

Ca exemplu vom da mai întîi trei strofe de la început și strofa ultimă a unui pantum de *Th. de Banville,* în limba franceză:

„Sur les bords de ce flot céleste
Mille oiseaux chantent, querelleurs.
Mon enfant, seul bien qui me reste
Dors sous ces branches d'arbres en fleurs.

Mille oiseaux chantent, querelleurs,
Sur la rivière un cygne glisse
Dors sous ces branches d'arbres en fleurs,
O toi, ma joie et mon délice!

Sur la rivière un cygne glisse
Dans les feux du soleil couchant.
O toi, ma joie et mon délice,
Endors-toi, bercé par mon chant.

. . . .

Je vois des topazes de feu
Qui chassent tout songe funeste.
Ferme tes yeux de lotus bleu
Sur les bords de ce flot céleste!"

Cele două „sensuri" urmărite aci paralel sînt, de o parte: admirația peisajului, iar de alta, dragostea cu care e privit copilașul. Despre aceste sensuri paralele, *Banville* observă că, deși cu totul diferite, ele se amestecă, își corespund, se completează și se pătrund între ele prin delicate și insensibile raporturi de sentiment și armonie.

Iată mai jos acel exemplu de pantum ce se află în opera poetică a lui Cincinat Pavelescu:

„Vîntul smulge frunza moartă
Pe pustiile cărări.
Raza gîndului mă poartă
În albastre depărtări...

Pe pustiile cărări
Toamna zvîntură nisipul.
În albastre depărtări
Parcă-i văd și astăzi chipul.

Toamna zvîntură nisipul
Presărat cu frunze de-aur.
Parcă-i văd și astăzi chipul
Sub al buclelor tezaur...

Presărat cu frunze de-aur
Crîngul plînge-al său noroc.
Sub al buclelor tezaur
Ochii ei păreau de foc.

Crîngul plînge-al său noroc,
Plînge crîngu-n pustiire...
Ochii ei păreau de foc
Cînd citeau a mea iubire!

Plînge crîngu-n pustiire,
Vînturi aprige-l străpung...
Cînd citea a mea iubire
Mă strîngea în brațe lung.

Vînturi aprige-l străpung,
Simte crîngul c-o să moară.
Mă strîngea în brațe lung
Nestatornica fecioară.

Simte crîngul c-o să moară,
Pe cînd frunza-i plînge-n vînt...
Nestatornica fecioară
Mi-a făcut un jurămînt; —

Pe cînd frunza-i plînge-n vînt,
Se-ntristează văi şi lunci.
Mi-a făcut un jurămînt...
Unde-i vremea de atunci?

Se-ntristează văi şi lunci
Suferind aceiaşi soartă...
Unde-i vremea de atunci?
...Vîntul smulge frunza moartă."

EXPRESIA FIGURATĂ. METAFORA

În vorbirea curentă, care nu ține totdeauna seamă de definițiile riguroase ale termenilor, se face prea adeseori confuzie între poezie și versificație. Dar din cele arătate pîn-aci și din cele ce urmează, se va putea deduce că versificația nu e singura condiție a realizării poetice și chiar că, eventual, ar putea lipsi total versificația fără ca aceasta să excludă prezența poeziei. Concepția de ansamblu, tema fundamentală a unei poezii constituie obiectul de artă ce urmează să se construiască dintr-un material verbal cît mai adecvat. Munca aceasta de elaborare se aseamănă într-o măsură cu cea pe care o săvîrșește sculptorul din clipa cînd conturează în piatră marile trăsături generale, pînă la cizelarea celor mai fine amănunte. Cu cît lucrul avansează, cu atît artistul se apropie sufletește de îndrăgostitul Pygmalion care dezmiardă cu pasiune chipul Galateei. În creația poetică, versificația ține locul cizelării ornamentale: ea se adaogă „conținutului" ca o mărturie în plus a afecțiunii, ca aluzia unei prelungi sărutări. Firește, succesiunea fazelor execuției nu este aceeași în sculptură ca în creația poetică: aci, dezmierdarea poate să înceapă din primele clipe ale exteriorizării expresive, căci afară de versificație, „stilul" însuși, totalitatea mijloacelor de exprimare condiționează nașterea poeziei ca artă, diferențiind-o progresiv față cu vorbirea comună, care uneori apare ca un material brut, ca o mînă de lut.

În fruntea elementelor stilistice ale poeziei se numără așa-numitele „figuri": figurile de stil (sau figurile de „cuvinte") și figurile de cugetare. Cu studiul lor ne aflăm într-un domeniu care aparține în comun Poeticei și Retoricei (aceasta fiind: arta cuvîntării în public) și care a fost cercetată încă din antichitate (*Aristotel*, *Quintilian*, *Cicero* etc.)

Între figurile de stil (sau de cuvinte) se numără trei modalități de tratare a termenilor uzuali. Prima modalitate este cea pe care o oferă așa-numiții „tropi" (de la verbul grecesc: τρέπω = a întoarce, a răsturna) și anume modalitatea de schimbare a sensului propriu și obișnuit al cuvintelor. *Tropii* sînt de două mari categorii: *metafora* și *metonimia*, categorii care se subdivid și ele în unele modalități secundare.

Metafora e derivată dintr-o comparație, în așa fel încît termenul propriu e total înlocuit prin cel care indică o asemănare. Cînd poetul folosește o metaforă, spunînd de pildă „aurul lunii", și identifică lumina cu aurul, e bineînțeles că el nu crede cu tot dinadinsul în această identitate, ci e vorba aci de o juxtapunere fictivă între elementul real și cel pur conceptual. Desigur, pentru cel care ar lua această juxtapunere drept o efectivă identitate, ce n-ar avea nici un farmec: sensul poetic i-ar fi absent. Aceeași constatare pentru alte și alte metafore.

În „Noaptea de decembrie", *Alexandru Macedonski* înfățișează pustiul Arabiei pe care avea să-l străbată „emirul":

„Pustia e-o mare aprinsă de soare".

În „Iarna pe Dunăre", *Duiliu Zamfirescu* spune, în prima strofă:

„Bătrînul fluviu bate-n maluri,
Luptînd să rupă trupul gheţii
Sub care braţele-i sînt prinse".

O cunoscută poezie a lui *Albert Samain* cuprinde într-un lung şir de metafore pe următoarea:

„Il est de clairs matins...
„Où le coeur est un ciel de Pâques plein de cloches"...

(Sînt dimineţi senine... / cînd inima e un cer de Paşte plin de clopote).

Altă renumită exprimare metaforică este chiar în titlul şi-n primul vers al unui poet german contemporan, *Maximilian Dauthendey:*

„Die Amseln haben Sonne getrunken"
(Mierlele au băut soare).

În „Epigonii", *Eminescu* numeşte pe Cichindeal: „Gură de aur", pe *Sihleanu:* „Liră de argint", pe *Donici:* „Cuib de-nţelepciune" iar pe *Anton Pann:* „Finul Pepelei".

Să ne amintim că în vorbirea familiară, fără intenţii literare, supranumele intervine foarte frecvent cu oarecare funcţiune evaluativă, pozitivă, sau negativă: fie dezmierdătoare, fie defăimătoare, ori măcar ironizantă. Este însă între metafora propriu-zisă şi unele supranume

(sau porecle) o mică deosebire de nuanţă. Supranumele au uneori un rol evaluativ mai şters iar destinaţia lor, mai mult ori mai puţin glumeaţă, are în primul rînd caracter descriptiv. Astfel, în amintirile lui *Creangă,* întîlnim nume ca „Ciucălău"[1] care e destinat lui Popa Buligă, sau „Gîtlan"[2] cu care e denumit un oarecare Zaharia Simionescu. Oricum, cu nuanţă evaluativă mai mult ori mai puţin accentuată, porecla e totuşi o specie de metaforă mai puţin poetică şi nu totdeauna cuviincioasă.

Dar denumirea unui obiect (sau a unei reprezentări) cu ajutorul unui termen împrumutat, pe baza simplei asemănări, e un procedeu natural al gîndirii şi sînt multe dovezi care justifică presupunerea că extinderea sensului denumirilor prin simplă omonimie e unul din procesele de bază ale formării limbilor*. Dar cîteodată crearea omonimiei poate să nu fie cerută de indigenţa, de sărăcia limbii, ci de nevoia de ordin estetic de a pune un conţinut mintal în *simetrie* cu altul. Cu altă ocazie, vorbind de tropi în general, sau de metaforă (în sens larg, cuprinzînd toate aşa-numitele „expresii figurate") am considerat-o ca pe o „symetria idealiter constructa"**. Metafora devine, astfel, ornamentare, deci

---

[1] Ciucălău = ştiulete, cocean de porumb.

[2] Gîtlan = gît gros de animal, pelican.

* V. de pildă *A. Darmstetter:* „La vie des mots". Première partie, chapitre II. V. de asemenea *W Wundt* *„Völkerpsychologie"* Bd. *I. Vendryes:* „Le langage" (pag. 205, 210 etc.), *Albert Dauzat:* „La philosophie du langage" (pag. 88 etc.).

** v. „Papillons de Schumann", pag. 187.

dezmierdare a conținuturilor mintale sau măcar a exprimării lor.

Hegel, în tratatul său de Estetică, susține că „nu reprezentarea, ca atare, ci fantezia artistică ar fi condiția care face ca un conținut mintal să ne apară ca poetic".* Este ceva adevărat în această părere și anume: faptul că impresia pe care o produce o substituire de termeni pe baza asemănării dintre lucruri va fi mai atractivă, mai interesantă, mai plăcută atunci cînd substituirea e nouă și originală. Dimpotrivă, ea își pierde orice farmec cînd devine uzuală, deoarece atunci nu mai incită intervenția unui proces imaginativ ci merge pe drum bătut, sprijinindu-se numai pe asocieri automatice. Aceasta nu înseamnă de fel că noutatea, ineditul ar fi oricînd o condiție a valorii estetice. Astfel, o analogie, o identificare forțată și nejustificată nu va putea produce niciodată plăcerea estetică. Surpriza unei descoperiri valabile ocazionează într-adevăr plăcerea admirativă care se înglobează în valoarea întregului context, dar nu e mai puțin adevărat că metafora creată de un poet și rămasă numai a lui, nevulgarizată și netrivializată, își păstrează farmecul ori de cîte ori o vei fi întîlnit, ca o baladă de *Chopin* sau ca „Madona Sixtină" a lui *Rafael*.

Tratatele de retorică și de poetică atrag atenția asupra abuzului care se săvîrșește de multe ori cu substituirea metaforică. Departe de a mai trezi admirația, la cea mai simplă analiză critică unele „metafore" se prăbușesc în ridicol. Nu e vorba numai despre formulări de felul celebrei alocuțiuni parlamentare privitoare la

* *Hegel*, „Aestehetik", Dritter Teil, Dritter Abschnitt, Drittes Kapitel: Die Poesie (2, c).

„carul statului care navighează pe un vulcan". S-au publicat și se publică de o vreme încoace, și aiurea și la noi, poezii în care imaginația se dezlănțuie ca un vifor, răsturnînd orice logică și orice „sens". Un singur exemplu: un poet care „fuge fugărit de lupii lumii cu harfe de oțel" dar în același timp „stă în vîrful plopilor ca un schelet al stelelor ziua". În asemenea condiții, cum să nu navigheze carul pe vulcan?

Cu toată simpatia pentru progres și inovații, nu putem crede că evoluția spiritului uman îl poate conduce să divorțeze de rațiune. Fantezia care repudiază bunul simț și canoanele logicii trădează esența umanității și evoluează spre demență. Produsele ei nu pot fi înregistrate între realizările culturii și civilizației.

TROPII SECUNDARI

Am arătat mai sus că metafora e denumirea unei categorii de tropi şi s-a putut vedea că ea comportă modalităţi de detaliu, că deci termenul acesta poate fi considerat ca reprezentînd o clasă mai largă, cu anumite subdiviziuni.

Între acestea trebuie să numim în primul loc: Alegoria:

Alegoria este o construcţie de stil care prelungeşte sau amplifică metafora, păstrînd consecvenţa cu sensul ei fictiv dar şi cu fondul pe care ficţiunea îl maschează.

În acelaşi poem de *Alex. Macedonski* din care am extras un exemplu de metaforă, autorul, vorbind despre poetul care zace singur, urgisit, redă suferinţa în versul următor:

„Restriştea îl muşcă cu dinţi de harpie".

Dacă restriştea nu-l chinuieşte numai ci chiar îl *muşcă* (ceea ce constituie metafora de bază) alegoria continuă şi adînceşte acest gînd. Noţiunea de muşcătură implică rolul dinţilor, iar dinţii, ca să muşte mai dureros, trebuie să fie ai unui monstru, cum era închipuită mitologic „harpia".

Acest exemplu de alegorie e dintre cele mai modeste ca întindere. Uneori, o întreagă poezie este, de fapt,

o alegorie, germinată dintr-o metaforă sau dintr-o comparație. Însăși „Noaptea de decembrie" în întregul ei este o mare alegorie: emirul care pornește spre Mecca, decis să străbată pustia de-a dreptul, emirul care suferă cumplit și piere în „jarul pustiei", figurează persoana poetului care în viața n-a știut să umble pe căi cotite, ci a luptat pieptiș cu vrăjmășia, pe cînd „drumețul pocit", „hoit jalnic de bube, viclean la privire", ajunge la Mecca, pentru că drumul său s-a strecurat, fără eroism și fără demnitate, tot pe poteca ce șerpuiește pe sub copaci, sub tînăra umbră care-l ferește de arșiță.

Un mare număr de opere literare celebre dezvoltă alegorii sau sînt în întregime brodate pe cîte o alegorie, astfel încît chiar dacă, în dezvoltarea lor, autorul nu face uz de metafore, alegoria constituie însăși esența lor. Dintre operele cele mai valoroase ale literaturii universale, iarăși, trebuie să amintim aci „Divina Comedie" a lui *Dante*. Ea pare să fi fost germinată dintr-o alegorie și întreg cuprinsul ei lasă să se vadă detalii alegorice. Vestitul „Roman de la Rose" elaborat în secolul XIII-XIV este necontestat o succesiune de alegorii cu caracter satiric-moralizator. „Luceafărul" lui *Eminescu* se pretează și el unei interpretări alegorice: este evident că adevăratul erou al poemului este poetul însuși, care, ca un astru îndepărtat, se simte profund opus vieții celor din „cercul strîmt", mai cu seamă după ce a suferit decepția în încercarea de a o ridica pe Cătălina la înălțimea iubirii lui ideale. Nu mai e necesar să amintim că, la fel, fabulele și apologurile sînt tot alegorii, dar la fel și proverbele populare cu conținut figurativ: „vulpea cînd nu ajunge la struguri zice că-s acri"; „mîța blîndă

zgîrie rău"; „peștele mare înghite pe cel mic" sau: „o mînă spală pe alta și amîndouă obrazul" etc.

Antonomasa este, și ea, o varietate a metaforei. Ea constă în utilizarea unui nume propriu pentru a se designa un caracter particular, cînd numim pe cineva *Hagi-Tudose* pentru a spune că e de o avariție dezgustătoare sau cînd atribuim numele de *Țepeș* unui suveran aspru și neîndurat. Tot din categoria antonomasei face parte și varietatea inversă a metaforei care utilizează un termen comun în locul unui nume propriu, precum: „Cetatea eternă" în loc de Roma, sau „poetul țărănimii" în loc de *Coșbuc*. Unii teoreticieni consideră antonomasa ca o varietate a metonimiei.

Catahreza este o metaforă care de obicei decurge din faptul că în limba curent vorbită lipsește denumirea necesară pentru o anumită noțiune. Exemplu tipic, la care recurg toate tratatele de stilistică este cel al *foii* de hîrtie care, în absența termenului special, își primește numele prin simpla asemănare cu frunza. Am auzit odată pe un copil de trei-patru ani, care, neștiind cum să numească niște tufe rotunde din grădină, le-a făcut: *gogoși*. Sînt multe plante care, în limbajul popular, primesc denumiri metaforice: coada șoricelului, creasta cocoșului, rochița rîndunicii etc.

METONIMIA ȘI DERIVATELE EI

Alături de metaforă, **Metonimia** este cea de a doua figură de vorbire. Metonimia este înlocuirea unui termen prin altul pe baza altor raporturi decît asemănarea și anume:

1) Indicarea cauzei cu numele efectului. Exemplu:

„Beția am sorbit-o din cupa-ți, cu ardoare“

Gerard de Nerval (trad. Mircea Demetriad)

sau:

„Că tu ești taina, liniștea, tăcerea ...“

St. O. Iosif (poezia: „Ad mortem“)

2) Indicarea efectului cu numele cauzei:

„Și venea din iad Satana
La sinodul ecumenic“

(*Oct. Goga:* „Cinquecento“)

„Abia urcă Primăvara din pămînt“

(V. Voiculescu)

3) Denumirea obiectului care conține, în locul celui conținut:

„Dar Roma te dorește cu fală aclamat".

(*V. Alecsandri:* „Ovidiu")

„Apoi cofița întreagă-o beau"

(*V. Alecsandri:* „Rodica")

4) Semnul, în locul obiectului semnificat:

„Căci sabia de foc neîndurată
Pe care heruvimul nevăzut
O flutură spre lumea blestemată
Să poarte Paradisului pierdut"

(*V. Voiculescu*)

5) Autorul, în locul operei:

„Un gînd m-așteaptă-n Eminescu,
O șotie se zbate-n Donici".

(*Horia Furtună:* „Poetul")

6) Numele locului de origine, drept nume al obiectului sau al persoanelor:

„Tu pari un șir de caravane ce duc Saharei
de mîncare"

(*I. Minulescu:* „Strofe pentru ploaie")

„Și cotnarul amintirii în pahare să se toarne"

(*I. Pillat:* „În Cramă")

„Berlina legănată prin lanuri de secară"

(*I. Pillat:* „Aci sosi pe vremuri")

7) Abstractul, numit în locul concretului:

„Latinitatea strigă din tranșee"

(*Oct. Goga*)

8) Trupescul, numit în locul sufletescului:

„Mîna care-a dorit sceptrul"

(*M. Eminescu:* „Scrisoarea I")

Sinecdoca este o anumită varietate a metonimiei. Ea se folosește de termeni cu cuprins mai larg pentru a semnifica o reprezentare mai redusă, sau invers: partea în locul totului sau totul în locul părții; genul în locul speciei sau specia în locul genului; pluralul în locul singularului sau viceversa; materia în locul obiectului confecționat dintr-însa sau viceversa; se spune astfel: „toată lumea" pentru a se referi la „multe persoane"; se spune: „setea de aur" pentru a înțelege lăcomia după bani.

FIGURILE DE CONSTRUCŢIE

O a doua modalitate stilistică de tratare a termenilor uzuali e constituită de „figurile de construcţie“ sau „figurile gramaticale“. Ele, fără a schimba *sensul,* consistă în anumite poziţii sau într-o anumită folosire a cuvintelor care ori dau mai multă putere şi le accentuează, ori aduc o concentrare a ideii:

1) **Elipsa** scurtează exprimarea, suprimînd un termen care a mai fost utilizat puţin înainte:

„Sergentul moare, şuerînd
Pe turci în risipire
Iar căpitanul admirînd
Stindardu-n fîlfîire“

(*V. Alecsandri:* „Peneş Curcanul“).

2) **Pleonasmul** amplifică exprimarea, fără să adaoge nimic sensului, dar dîndu-i mai multă putere sugestivă:

„O şterg de-acasă frumuşel
Grivei cu mine, eu cu el“

St. O. Iosif: „Furtuna“)

3) **Hiperbata** e o schimbare în ordinea obişnuită a cuvintelor (intervenită în unele cazuri în interesul versificaţiei):

„Mantaua lui albă, de vifor ţesută
Ascunde cojoace, o sută".

(*Iuliu Săvescu:* „Prima Vera")

„Al ochilor tăi limpede zenit"

(*Mihai Codreanu:* „Elegie")

4) **Repetiţia** insistă spre a întări efectul, dar e adeseori şi o creaţie a nevoii de simetrie, deci o dezmierdare a unui cuvînt:

„Şi-au trecut de-aseară clipe,
Şi-au trecut de-aseară ore"

(*I. Minulescu:* „Romanţa cheii")

„Noul cuget are zvîcniri de fată fără stăpîn.
Noul cuget îşi fîlfîie părul în vînt ca tine,
Noul cuget are miros aspru de floare veninoasă".

(*L. Blaga:* „Tulburarea apelor")

5) **Conversiunea** (regresiunea) este repetarea simetrică a unei forme, dar dînd un sens inversat.

a) Exemplul clasic este cel din versurile lui *Corneille*, scrise după moartea cardinalului *de Richelieu:*

„Il m'a fait trop de bien, pour en dire du mal;
Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien".

(Mi-a făcut prea mult bine ca să-l vorbesc de rău; mi-a făcut prea mult rău ca să-l vorbesc de bine").

b) „Căci toți se nasc spre a muri
Și mor spre a se naște"

(*M. Eminescu:* „Luceafărul")

c) „Femeie între stele și stea între femei".

(*idem:* „Din valurile vremii")

O construcție similară conversiunii, dar care nu folosește același ansamblu de cuvinte ci balansează sensuri opuse prin referință la un același termen, se întîlnește abundent la *Eminescu,* în special în „Luceafărul":

„Un cer de stele dedesubt
Deasupra cer de stele".
. . . .
„Și din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos".

FIGURILE DE CUGETARE

Cea de a treia modalitate de tratare stilistică, alcătuind figurile de cugetare, decurge din coloritul pe care gîndirea sau sentimentul li-l imprimă construcţiilor verbale, indiferent de cuvintele folosite. Retorica numără 47 de tipuri şi le împarte în trei categorii:

a) figurile ce dau putere de convingere; b) figurile ce decurg din puterea emoţiei şi c) figurile ornamentale. Nu vom releva aci decît pe cele mai însemnate şi mai proprii poeziei şi anume, din cele ornamentale:

1) **Cronografia:** încadrarea, în expunere, a unei descrieri, a tabloului pe care-l oferă lumea într-un anumit moment, la o anumită oră:

„Era în murgul serii şi soarele sfinţise“ . . .

(*I. Heliade-Rădulescu:* „Sburătorul“)

„Dar iată, noaptea trece, bălaia dimineaţă
Trimite înainte — un dulce foc ceresc.
Se stinge lampa de-aur ce-ardea încă şi-n ceaţă,
Noroasa coamă a nopţii ce visele-mpletesc . . .“

(*D. Bolintineanu:* „Sorin“)

„Noaptea s-a lăsat pe vale și cătunu-i adormit."

(*Al. Vlahuță:* „La icoană")

2) **Topografia** este înfățișarea locului. Versurile din exemplul de cronografie pe care l-am dat mai sus, din *Bolintineanu,* sînt urmate de altele, topografice:

„Colo se sparge unda, de undă alungată
Colo din frunză sună ai noștri călători . . ."

3) **Antiteza** e o întovărășire de idei opuse:

„Cît de nouă-i suferința veche . . ."

(*Emil Isac:* „Cîntec")

„O, stelelor, nici voi n-aveți
În drumul vostru nici o țintă
Dar poate de aceea cuceriți nemărginirea".

(*L. Blaga,* Poemele luminii: „Stelelor")

„Să-nveți să mori cînd nu știi să trăiești
Și să trăiești abia după ce mori".

(*I. Minulescu:* „Rînduri pentru un necredincios")

4) **Perifraza** este redarea, mai ocolită, indirectă, prin fraze mai ample, a unui gînd care ar putea fi exprimat mai scurt și mai solemn. Ea este însă destinată, fie pentru ornamentare, fie pentru a atenua trivialul, dar și

numai pentru a evita formele prea comune, banale sau plate.

Astfel, pentru a glorifica munca intelectuală ce descoperă adevărul, *Ovid Densusianu* construiește această perifrază:

„Să cucerești o parte din ce-ascunde
Nemărginita țară, unde stăpînește
Ca un tiran al vremilor, Necunoscutul.
Să vezi cum fiecare ceas îți limpezește
Întunecimile ce sufletul acopăr,
Ce sărbătoare poate fi mai sfîntă
Ce cîntece de slavă pot să-aprindă . . .?"

(*Ov. Densusianu:* „Lumini de fulger")

În poemul „Ghioaga lui Briar", *V. Alecsandri*, pentru a spune că eroul său a murit prăbușit într-o prăpastie, recurge la redarea indirectă dar sugestivă:

„Din noaptea cea fatală, Briar pe-a lui cîmpie
N-a apărut! De dînsul nimic nu se mai știe,
Dar peste șapte codri, deasupra unei rîpi
Se vede-un stol de vulturi ce mișcă din aripi . . ."

5) **Hiperbola** este redarea mărită peste măsură a dimensiunilor sau forței:

„Lucra Satan, cu-atîta iscusință
Că, presimțind umana suferință
Pămîntul tremura sub forma-i nouă . . ."

(*Alfred Moșoiu:* „Satan")

6) **Litota** este inversul hiperbolei, exagerînd micimea, puținătatea:

„Arde-n candelă-o lumină cît un sîmbure de mac".

(*M. Eminescu:* „Călin")

Aci aparțin unele expresii curente în vorbirea cotidiană: „un pic" în loc de o cantitate nu prea mare, sau „i s-a făcut inima cît un purice".

Hiperbola și litota sînt modalități de detaliu ale amplificației. *Amplificația* e dezvoltarea intenționată, insistentă, care se acordă unei idei pentru a atrage mai mult atenția asupra ei. Mijlocul cel mai obișnuit care servește amplificației este *enumerația,* adică redarea detailată a părților unui tot: a fazelor sau momentelor unui fapt, a atributelor descriptive ale unui aspect. În opera lui V. Alecsandri găsim ades *enumerația.* Un exemplu important se află în „Sentinela Română" de la versul: „Vie! Ca o stîncă-naltă"... unde în peste 20 versuri se redă aspectul luptei.

7) **Gradația** este succesiunea unor expresii care deșteaptă stări sufletești din ce în ce mai puternice (gradație ascendentă), sau din ce în ce mai slabe (gradație descendentă):

„Te știu, te simt, te și trăiesc,
Te voi trăi întotdeauna..."

(*Duiliu Zamfirescu:* „Fiica haosului")

„Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet..."

(*M. Eminescu:* „Peste vîrfuri")

8) **Interogația** e un procedeu care stimulează interesul cititorului și-i comunică ceva din emoția poetului. Ea constă în întrebarea sau în șirul de întrebări care, de fapt, nu așteaptă răspuns dar, fie că se asigură, anticipativ, de răspunsul pe care l-ar putea obține și astfel îl accentuează, fie că răspunsul e inaccesibil și atunci se relevă ori îndoiala, ori existența enigmei, a unei taine de nepătruns.

În această a doua alternativă se situează versurile lui *M. Săulescu:*

„De ce sîntem adesea obosiți
Parcă am fi dus o luptă, un război?...
. . . .
De ce purtăm în inimă ades
Melancolia clipelor trecute?"

(*M. Săulescu:* „Presimțire")

De altă nuanță e întrebarea lui *Oct. Goga:*

„Scrisoarea ta mi-a destrămat
A visului beteală.
Ce viperă ți-a-mprumutat
Veninul drept cerneală?"

(*Oct. Goga* „Scrisoarea ta")

9) *Imprecația* (sau blestemul). În poezia noastră e renumită imprecația din „Mihnea și Baba" a lui Bolintineanu:

„Oriunde vei merge să calci, o tirane,
Să calci pe-un cadavru și-n visu-ți să-l vezi!
Să strîngi tu în mîna-ți tot mîini diafane
Și-or ce ți-or spune tu toate să crezi.

Să-ți ardă plămînii de-o sete adîncă
Și apă, tirane, să nu poți să bei.
Să simți totdeauna asupra-ți o stîncă.
Să-nclini a ta frunte la cine nu vrei..." etc.

10) **Prosopopeea** este „personificarea" pe care poetul o simulează, adresîndu-se unui obiect neînsuflețit, unei ființe necuvîntătoare, unei abstracțiuni, ori conversînd cu persoane reale dar absente (precum: personaje istorice).

Considerată de tratatele de poetică și retorică drept cea mai importantă și eficientă dintre figurile de cugetare, prosopopeea e într-adevăr mult folosită și-n poezia noastră, fie chiar și în chip natural, nepretențios, așa cum și omul cel mai simplu, chiar fără vreo convingere religioasă, exclamă în împrejurări neplăcute sau în nesiguranța succesului: „Dă, Doamne!" La fel, poetul se adresează unei realități incorporale:

a) „Noapte, noapte, iar mă lași
Singur, pe cărări pustii
Părăsit aceleiași
Palide melancolii!"

(*St. O. Iosif:* „Cîntec")

b) „Te recunosc, iubire! Din mîndru-ți răsărit
De mult, prin veacuri stinse, la fel m-ai cucerit.
Și-acum te apropii, caldă, cu aceiași vrajă-n șoapte
Ca unda vieții mele s-o spulberi, iar, în noapte“

(*D. Nanu:* „Atolii“)

Cea mai frumoasă și cunoscută prosopopee în literatura noastră este fără îndoială pasajul de la începutul „Scrisorii I“ a lui *Eminescu:*

„Lună, tu, stăpîna mării, pe a lumii boltă luneci
Și gîndirilor dînd viață, suferințele întuneci.
Mii pustiuri scînteiază sub lumina ta, fecioară,
Și cîți codri ascund în umbră strălucire de izvoară.
Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate
Cînd plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate . . .“ etc.

Este de observat, în încheiere, că distincția, conservată de veacuri, între figurile de cuvinte (sau „tropii“), figurile de construcție (gramaticale) și cele de cugetare, nu poate să fie considerată ca o dogmă inatacabilă. La un examen psihologic atent, ușor putem constata, bunăoară, că *prosopopeea,* figură de cugetare, implică o metaforă (identificarea obiectelor neînsuflețite sau a persoanei absente cu o persoană prezentă și susceptibilă de conversație) după cum tot o conversație este presupusă de către „interogație“, însă presupusă printr-o ficțiune. Alături de figurile mai sus înșirate, trebuie amintite unele dintre mijloacele de înfrumusețare atît de uzuale, încît s-ar părea că nici nu se mai cere să fie enumerate aci. E vorba de calificativele care nu sînt

destinate să precizeze, să lămurească vreo imagine din cuprinsul unui text scris sau vorbit, ci de acelea care, fiind totuși subînțelese în însăși definiția obiectului, sînt totuși amintite pentru a fi subliniate, evidențiate. Într-unul din pastelele sale, descriind un peisaj de iarnă, *Alecsandri* adaogă detaliul: „Soarele rotund și palid se străvede printre nori". Paliditatea este aci un calificativ care relevă o notă accidentală a soarelui, o notă care nu poate totdeauna să fie afirmată, dar atributul „rotund" ar putea să pară inutil deoarece soarele se vede întotdeauna rotund (afară de cazul excepțional al unei eclipse). Calificativul acesta are însă aci rolul de-a întări imaginea, de a evoca puternic aspectul soarelui de iarnă, căruia, din cauza nebulozității, i se poate distinge mai ușor rotunjimea ca de minge sau de ghiulea. La fel, în „Dorobanțul", *Coșbuc* vorbește de „moartea cea de veci", cum tot *Alecsandri* (în „Dan, căpitan de plai") folosise împerecherea de cuvinte „în peștera de stîncă" sau (în „Noaptea Sfîntului Andrei"): „pîinea de hrană".

ÎNTRE VERSIFICAȚIE ȘI POEZIE

Înșirînd principalele mijloace stilistice și imaginative de care se servește poezia, și care, efectiv, conferă caracter poetic unui text, putem observa acum că toate procedeele versificației, ritmul, măsura, rima nu sînt suficiente pentru realizarea unei poezii; un text versificat în care lipsesc „figurile", care e redat în termenii cei mai comuni și săraci și care însuși cuprinsul expune direct, fără vreo aluzie, fără un substrat simbolic, realități sau îndrumări practice, elementare, nu are șanse să fie decît un simulacru de poezie, asemenea unui personaj cu totul laic îmbrăcat în vestminte preoțești. Versificația însă, afară de caracterul său de mijloc ornamental, are o calitate în plus: calitatea de a ușura memorizarea. Această împrejurare a făcut ca, încă din îndepărtată antichitate, ea să fie forma cea mai convenabilă în care să fie redactate unele întinse texte religioase dar și unele opere profane cu caracter doctrinar. Cei mai vechi filozofi și învățați ai Greciei vechi și-au expus vederile în lungi poeme versificate. Astfel, după afirmațiile lui *Diogene Laertius* (secolul al III-lea î.e.n). *Epimendes,* care a trăit pe la anul 600 î.e.n, a scris despre originea populației din Eubea și despre teogonie un tratat cuprinzînd cinci mii de versuri, iar despre construirea corăbiei Argonauților și despre călătoria lui Jason, șase mii cinci sute de versuri. Așa-numitele „Legi

ale lui Manu (Manava-Dharma-Sastra), scriere brahmană veche de aproximativ trei mii de ani, cuprind 2 685 de „slokas" de cîte două versuri fiecare. E de închipuit că asemenea scrieri nu pot urmări în nici un chip numai „frumosul poetic". În vechile colectivități omenești în care cunoștința de „carte" era o raritate, memorizarea era singura cale de păstrare și, mai ales, de răspîndire a textelor. Renumitele poeme sanscrite *Mahabharata* și *Ramayana* (una de 200 000 de versuri iar cealaltă de 50 000) erau recitate de aezii timpului cu prilejul ceremoniilor religioase. Acești cîntăreți, instruiți în temple, nu se mulțumeau totdeauna cu reproducerea fidelă a pasajelor din epopeile considerate ca sfinte, ci, de multe ori, le completau adăogînd alte cîntări consacrate sau chiar improvizații proprii, care ajungeau să se înglobeze în corpul inițial. Aci stă explicația faptului că „Mahabharata" a ajuns la numărul său uriaș de versuri, deși se știe că într-o epocă foarte depărtată nu avea decît 8 000. Astfel de prefaceri n-ar fi putut avea loc într-o egală măsură dacă s-ar fi folosit la ceremonie numai texte fixate în scris și dacă nu s-ar fi recurs la memorarea versurilor. Desigur, operele compuse în proză, adică în forma vorbirii curente și transmise din gură în gură, se alterează mai grabnic și mai profund. Astfel se întîmplă chiar și sub ochii noștri cu „basmele" povestite copiilor și întreaga „literatură orală". Nu numai forma expunerii, ci și fondul suferă tot felul de variante, de aglutinări sau substituiri, încît întreagă masa acestor produse e într-o veșnică metamorfozare. Oricum, transformările de acest fel nu mai sînt atît de lesnicioase atunci cînd textul e versificat.

Atunci cînd intervine scrierea şi, mai cu seamă, tiparul, versificaţiei nu-i mai rămîne alt rol decît acela al ornamentării expresiilor şi gîndului exprimat. Dar e tot atît de adevărat că, la rîndul ei, proza îşi poate aroga toate celelalte mijloace ornamentale, diversele tipuri de figuri de stil sau de cugetare, fără ca autorul să simtă dificultăţile pe care le ridică ritmul şi rima. Astfel, poate exista, şi există într-adevăr, proza poetică din care, în româneşte, cel mai renumit dar şi strălucit exemplu este „Cîntarea României" a lui *Alecu Russo.* Iată o mică parte din ea:

„Şi sub cortul pribegiei, bătrînii ziceau copiilor: Colo, în vale, departe, prea departe, unde soarele se vede aşa frumos, unde cîmpiile sînt smălţuite şi pîraele răcoroase, unde cerul e dulce, juncele albe şi pămîntul roditor ... copii, acolo e Ţara!" ... „Şi la aceste cuvinte, voinicii prindeau armele, pruncii tresăreau în leagăne, femeile cîntau patria depărtată şi durerea prebegiei." (XXVI)

Sau alt verset:

„Deşteaptă-te, patria mea! Birue-ţi durerea ... E vremea ca să ieşi din amorţire, seminţie a domnitorilor lumii! Aştepţi, oare, spre a învia, ca strămoşii tăi să se scoale din mormînt? Într-adevăr, într-adevăr, ei s-au sculat şi tu nu i-ai văzut; ei au grăit şi tu nu i-ai auzit ... Cinge-ţi coapsa şi ascultă: ziua dreptăţii se apropie ... toate popoarele se mişcă ... căci furtuna mîntuirii a început!" (LVIII)

Cu puţină atenţie, am putea constata că este mult mai multă poezie în această proză fără versificaţie decît în versificaţia fără figuri de stil şi de gîndire.

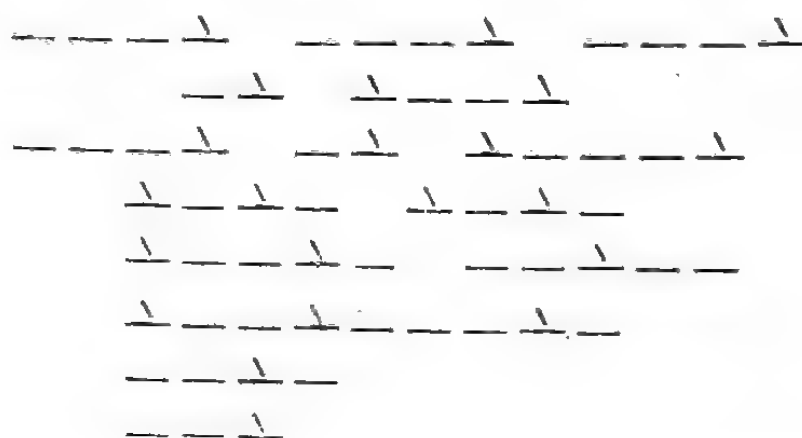
Și, încă mai mult, tocmai căldura cu care sînt construite frazele se repercutează în auz ca un fel de ușoară legănare, ca un val subtil, ca un ritm discret.

In privința aceasta, este cazul să amintim studiile profunde ale lui *Pius Servien** între care: „Les rythmes comme introduction physique a l'Esthétique", „Principes d'esthétique" și „Lyrisme et structures sonores" (editura Boivin, Paris) și care au fost cu entuziasm remarcate de *Paul Valéry* și de mulți autori de mare prestigiu. *Pius Servien* a edificat o interesantă metodă științifică, urmărind natura și frecvența ritmului dar, ceea ce ne interesează aci în special, este faptul că el descoperă o relativă existență a ritmului în proză, și anume: pornind de la proza complet amorfă și considerînd tipurile de texte în care intervine în măsură progresivă lirismul, se poate constata progresivul caracter ritmic, prezența unei tot mai pronunțate ondulații ritmice a frazelor. Ritmul acesta discret apare totdeauna o dată cu lirismul și se remarcă totdeauna cînd lirismul atinge puncte culminante (v. „Les Rythmes", pag. 95). Printr-o ingenioasă analiză, autorul observă că, în proză, ritmul apare prin revenirea cu oarecare regularitate a accentelor din cuvintele ce se întrebuințează. Pentru a aplica la un text românesc modul aceasta de cercetare, vom lua ultimele propoziții dintr-al doilea citat de mai sus din „Cîntarea României": „Într-adevăr, într-adevăr, ei s-au sculat și tu nu i-ai văzut. Ei au grăit și tu nu i-ai auzit. Cin-

* Scrieri franceze ale unui român, al cărui nume autentic este Piu Șerban Coculescu, apărute între 1925—1935.

ge-ți coapsa și ascultă: Ziua dreptății se apropie. Toate popoarele se mișcă. Căci furtuna a-nceput".

Desemnînd succesiunea accentelor între care sînt intercalate silabele neaccentuate, vom găsi desenul următor:



De la prima privire, sar în ochi asemănările în succesiunea accentelor. Și e de notat că originalul acestei „Cîntări" a fost francez și, totuși, traducerea, făcută poate de *N. Bălcescu,* continuă să ofere acea ondulație a tonului pe care însuși traducătorului i-a cerut-o puterea sentimentului.

Cu această problemă se conexează aceea a „versului liber", fără rimă și fără regularitate ritmică. Versul liber, care a devenit în vremea noastră o modă aproape furibundă, e adoptat, din nefericire, de unii autori care n-au început prin a exercita ritmul și al căror lirism e absent. De aceea, exprimarea lor nu are

cum să reflecte valul subtil interior al emoției, al avîntului, al pasiunii. În cazul poeților cu suflet sărac și sterp, poetica nu are nici o putere: creația lor e construcție intelectuală, mai mult ori mai puțin rațională, dar nici nu farmecă, nici nu convinge și nu știu dacă, măcar, poate distra.

GENURILE POETICE

Tradițional, poezia în general, după conținutul ei, e privită ca împărțită în cinci genuri principale, la care se adaogă și un gen mixt: poezia lirică, poezia epică, poezia dramatică, poezia descriptivă, poezia didactică și, ca gen mixt, va trebui să socotim pe cel pastoral.

Filozoful *Hegel* a observat în „Estetica" sa, că, pe cînd poezia lirică este subiectivă pentru că e prilejuită de stări sufletești sau interioare, cea epică este obiectivă deoarece narează fapte exterioare omenești, fapte din care persoana poetului e exclusă. Am citat însă această justificare hegeliană numai în mod provizoriu, pentru avantajul pe care-l are de a procura temeiul unei distincții categorice între liric și epic. Nu trebuie, însă, să ne iluzionăm considerînd valabilitatea ei ca absolută: nu e prea ușor să separi subiectul de obiect, cum făceau idealiștii de la jumătatea secolului al XIX-lea: orice obiect trece prin subiect și se contaminează. La fel, subiectul nu se afirmă decît în contact cu obiectul și, firește, împrumută ceva din vestmintele și particularitățile lui. Așadar, în ceea ce privește distincția dintre genuri, o exprimăm deocamdată în termenii ce li s-au oferit de teoriile curente, rămînînd ca ulterior să precizăm poziția care ne pare corectă. Poezia dramatică se înfățișează ea însăși, de la început, ca o excepție: ea nu povestește, ci e destinată să pună

în scenă, adică să reproducă mimetic fapte omeneşti, înfăţişîndu-le direct, aşa cum s-au petrecut (sau cum ar fi putut să se petreacă). Această destinaţie, de a fi reprezentată, nu exclude „contaminarea" subiectivă a conţinutului: autorul poate „deforma" oricît unele fapt care au fost reale, colorîndu-le după dispoziţia sa. Totodată însă, spectacolul poate copia oricît de veridic şi impresionant împrejurările ambiante, autorul lucrînd, în acest caz, cu procedeele descriptive, ca un autor de *pastele*. Poezia pur descriptivă (adică „pastelul"), la rîndul ei, nu se poate confunda în genul liric, — pentru că e prilejuită de realităţi exterioare, dar nici în genul epic pentru că nu redă fapte omeneşti din care persoana autorului să fie exclusă. Astfel, poezia descriptivă deţine un loc aparte.

Genul didactic a făcut obiectul discuţiei între teoreticieni pentru că în cuprinsul conceptului au fost plasate tipuri destul de felurite. Totuşi, poezia didactică, propunîndu-şi să *înveţe* ceva pe cititor (gr. Διδαχή = învăţătură, instrucţiune, doctrină), poemele instructive sau informative ca „Lucrări şi zile" ale lui *Hesiod* (sec. al VIII-lea î.e.n.), ca expunerile filozofilor Greciei antice (despre care am amintit mai sus) sau ca „De rerum natura" al lui *Lucretius* (sec. I î.e.n.) se cuprind în această categorie. Dar, de altă parte, poeziile cu nuanţă satirică destinate să amelioreze moravurile, să combată sau să ridiculizeze pe cele reprobabile sînt, şi ele, clasate în acelaşi gen. Genul pastoral pe care l-am enumerat mai sus, considerîndu-l ca un gen mixt, va face, şi el, obiectivul unei expuneri mai amănunţite în ceea ce urmează.

1) GENUL LIRIC. Poezia cea mai veche pare să fie oda. Oda este cîntare ᾠδή=cîntec, de regulă acompaniat de liră). Inițial, caracterul ei este religios, adresat divinităților. Cînd aplicarea ei s-a extins, s-a precizat pentru uzul ei inițial denumirea de „odă sacră" sau „imn sacru". Oda antică, elină, se cînta în ceremonii publice de coruri special organizate. Cu vremea, cînd au apărut reprezentațiile teatrale, a fost introdusă oda și în desfășurarea scenică a tragediilor. Conținutul ei era divizat în trei părți: a) *strofa,* pe care corul o cînta începînd din partea stîngă a altarului (sau a scenei) deplasîndu-se încet spre partea opusă; b) *antistrofa* care se cînta de aci, întregul cor deplasîndu-se iar spre mijlocul scenei sau pînă ce ajungea în dreptul altarului; c) *epoda,* care se cînta stînd pe loc în fața altarului, sau în mijlocul scenei. Cu vremea, însă, oda își pierde caracterul exclusiv hieratic și apar ode cu caracter laic, precum cele erotice ale poetei *Sapho* (sec. VII—VI î.e.n.) sau odele lui *Anacreon* (sec. VI—V î.e.n.) închinate vinului. La romani, ceremoniile religioase nu par să se fi cuprins în ritualul sacru al odei, ca la greci, afară de unele cazuri speciale, cum au fost „Jocurile seculare" în timpul lui August, jocuri la care poetul *Horațiu* a contribuit compunînd imnul adresat zeităților protectoare.

Ditirambul este o varietate a odei, prin care, la început, era invocat *Bacchus,* dar care, de asemenea, laicizîndu-se și părăsind anumite reguli de versificație, a devenit expresia unei mari admirații. El putea fi adresat unor abstracțiuni, sau unor entități ca virtuțile, ca patria sau ca pacea și chiar unor personalități pres-

tigioase, ca suveranii, eroii etc. Ditirambul se cultivă și-n zilele noastre. Imnurile naționale sînt, de fapt, ditirambice. Între altele, în opera lui *Eminescu*, ca exemplu de ditiramb este poezia închinată lui *Shakespeare*, sub titlul: „Cărțile". Tot caracter ditirambic au și unele cîntece populare ca „Miorița" sau „Toma Alimoș". Sînt teorii care susțin că, de pildă, „Miorița" ar fi de proveniență religioasă antică, dar că, transmițîndu-se de-a lungul generațiilor, și-ar fi pierdut vechea semnificație sacră, păstrînd totuși un fond apologetic de preamărire, de elogiere.

Elegia este o varietate a odei, în care însă nu se ridică laude și nu se preamărește nimic, ci, dimpotrivă, poetul își deplînge unele suferințe, amarul vieții. O considerăm ca varietate a odei pentru că, inițial, se pare că denumirea aceasta o purtau unele cîntece eroice sau chiar de veselie, dar aceasta cînd invocau marile frămîntări, aspirații sau izbînzi ale colectivității. Nota jalnică a precumpănit însă, cu vremea, conform sensului just al denumirii grecești (έλεγος = plîngere). Între cele mai vechi și renumite elegii se numără „Tristele" și „Ponticele" lui *Ovidius*, exilat și mort pe țărmul Pontului Euxin. Tot ca elegii, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, pot fi considerate doinele și bocetele noastre populare.

Epitalamul este un fel de odă nupțială, din care poezia noastră populară posedă varietatea *orațiilor* de nuntă.

Poezia erotică este o confesiune sentimentală care, uneori, mărturisind și descriind zbuciumul inimii înamorate, se înrudește cu elegia dar, alteori, în măsura în care redă calitățile, farmecul persoanei iubite, dobîn-

deşte nuanţă ditirambică. Uneori, autorii de poezii erotice dau versurilor lor o nuanţă glumeaţă, cum e „Între păsări" a lui *Eminescu,* iar alteori aruncă incriminări, reproşuri de insensibilitate, de ingratitudine. Afară de *Alecsandri* care a excelat cu „Steluţa", afară de *Eminescu* care e erotic într-o mare parte a operei sale poetice, poezia românească cuprinde o foarte mare contribuţie din această varietate a liricei. Aproape toţi poeţii noştri au creat mult în această tonalitate.

2) GENUL EPIC. Epopeea este o povestire în versuri a unor fapte omeneşti, dar, desigur nu oricare povestire de acest fel e epopee, ci ea prezintă anumite caractere distinctive. Cele mai vechi epopei au caracter eroic şi religios, redînd fapte sau aventuri ale unor eroi cu puteri sau virtuţi supranaturale sau cu intervenţia unor zeităţi. Aci se includ poemele sanscrite „Mahabharata" şi „Ramayana" de care am vorbit mai sus; de aici fac parte „Iliada" şi „Odiseea", „Niebelungenlied" şi „Gudrun", vechi epopei germanice, „Eddele" scandinave dar şi numeroase altele care nu sînt creaţii „populare" sau colective, ci se datoresc unor personalităţi bine identificate precum: „Eneida" lui *Virgil,* „Thebaida" lui *Statius* (sec. I, e.n.), „Divina Comedia" a lui *Dante* (1265—1321), „Orlando furioso" de *Ariost* (1516), „Gerusaleme liberata" de *Torquato Tasso* (1580), „Lusiadele" de *Camoens* (1525—1579), „Paradisul pierdut" de *Milton* (1658), „Henriada" lui *Voltaire* (1728), „Messiada" lui *Klopstock* (1771). În româneşte a circulat la începutul secolului al XIX-lea „Istoria prea

frumosului Arghir şi a prea frumoasei Elena" a lui *Ion Barac* (1801), imitaţie după un autor maghiar dar căutînd să simbolizeze cucerirea Daciei de către romani. *Alex. Beldiman* a scris „Jalnica Tragodie" care azi e cu totul uitată şi care reda acţiunea Eteriei în Moldova. *I. Heliade-Rădulescu, Bolintineanu,* şi *Aron Densusianu* au încercat şi ei genul acesta, dar nici una din epopeile începute de ei n-a fost terminată.

O primă condiţie care se impune unei epopei este ca faptele pe care le narează şi care trebuie să prezinte o oarecare unitate de plan, o consecvenţă, să apară toate ca dependente, direct ori indirect, de voinţa şi acţiunea unui erou principal sau, măcar, ale unui mănunchi solidar de eroi. În acelaşi timp, însă, desfăşurarea faptelor trebuie să urmărească un scop care să intereseze cît mai mult pe orice cititor. Mari obiective morale sau naţionale, mari intreprinderi cărora şi omul cel mai modest să li se alăture sufleteşte, acţiuni pornite dintr-o puternică şi nobilă dorinţă sau pasiune, — iată, în cîteva cuvinte, care poate fi miezul atractiv al unei epopei. Iar pentru dezvoltarea ei, autorul trebuie să cucerească atenţia şi adeziunea cititorului, prezentînd pe erou (sau pe eroi) într-o continuă luptă şi, dozînd loviturile şi efectele, imprimîndu-le un „crescendo" care să nu lase să cadă încordarea, ci sfîrşitul să constituie o apoteoză. Fără îndoială, e foarte justificat sfatul pe care îl dă *Boileau* (1636—1711) într-a sa „Art poétique" ca eroul să fie demn de tot interesul:

„Voluez vous longtemps plaire et jamais ne lasser?
Faîtes choix d'un héros propre à m'interesser,
En valeur éclatant, en vertus magnifique;

En lui, jusqu'aux défauts, tout se montre héroique;
Que ses faits surprenants soient dignes d'être ouïs..."*

Totuşi, cum în această materie nu se pot emite judecăţi de valoare absolute, deşi în cea mai mare măsură lupta eroului şi „virtuţile sale magnifice" sînt imperios cerute pentru însăşi puterea captivantă a operei, se pare că pot să fie şi cazuri în care epopeea să se desfăşoare fără îndeplinirea acestor condiţii. Ne gîndim, în special, la „Divina Comedia" a lui *Dante*, în care eroul, Dante el însuşi, dar un Dante oniric, imaginar, trece prin nenumărate situaţii în care, totuşi, nu are de luptat, ci este spectatorul celor mai ciudate frămîntări şi peripeţii ale altora, fără să aibă de făcut altceva decît să le înregistreze în mintea sa, pentru a le povesti ulterior.

Numai exemplul acesta, el singur, ne poate pune pe gînduri cu privire la validitatea definiţiilor uzuale (şi utile numai într-o măsură) ale domeniului Poeticei. Nici în Zoologie, nici în Botanică nu există adevărate soluţii de continuitate între specii şi, lăsînd la o parte domeniul pur raţional al geometriei, definiţiile aplicate realităţilor experienţei nu pot avea totdeauna o valabilitate garantată. Experienţa e mai puternică decît formulele în care vrem s-o încadrăm. De aceea, va trebui foarte adesea să ne mulţumim cu aproximaţia şi cu provizoratul.

* „Doriţi să placeţi multă vreme şi să nu plictisiţi niciodată? / Alegeţi un erou care e în stare să mă intereseze, / Strălucit ca valoare, magnific prin virtuţi; / În el, chiar şi pîn-la defecte, totul să apară eroic; / Faptele sale surprinzătoare să fie demne de auzit."

În ceea ce privește „unitatea acțiunii" într-o epopee, ea nu suferă ci, dimpotrivă, poate fi ajutată cînd autorul știe să abată puțin atenția cititorului prin dezvoltarea dibace a cîte unui „episod" din care decurge o acțiune secundară, incidentală. S-a spus că episoadele servesc spre a . . . odihni spiritul. Adevărul este că o acțiune perfect unitară, în care să nu se vadă restul lumii, ca un vehicul care ar circula printr-o lume făcută numai pentru el, îndepărtează pe cititor de sfera posibilului, îl sechestrează într-o poveste în care nu există decît personajele date și ambianța lor.

Este aci o notă prin care se caracterizează, de pildă, teatrul antic și care-l deosebește de cel modern. În teatrul antic apar pe scenă numai persoanele și dialogurile direct legate de acțiunea, de problema centrală a piesei. De aceea putem spune că subiectul se prezintă ca sustras și izolat de restul lumii, pe cînd teatrul modern redă ceva din structura reală a unei părți din societate unde unele persoane și unele părți din dialog pot fi numai într-o slabă contingență cu „intriga" piesei. Același adevăr e valabil și în ceea ce privește epopeea. În ambianța „Eneidei" sau „Odiseei", cititorul nu-și simte nici un loc și nici un rol decît pe acela de-a privi de departe, pe cînd în romanul modern (care e un produs istoric și o continuare a epopeii) intervin atîtea personaje și atîtea situații care, plasînd desfășurarea subiectului într-o lume concretă, diversă, multiplă, fac să te poți simți oarecum amestecat, implicat cu același titlu ca persoanele episodice. Amestecul cititorului îi apare lui însuși ca principial plauzibil iar ceea ce se petrece în cuprinsul romanului modern (sau al dramei moderne)

privește mai de aproape pe cititor (sau pe spectator) decît acțiunea din „Hecuba" sau din „Antigona."

Trebuie să fim bine înțeleși: această participare, fictivă desigur, a cititorului sau spectatorului nu mărește, nu intensifică adeziunea logică la acțiunea (și eventual la triumful) eroului, dar ne atașează la ea afectiv și social mai mult decît o poate face recea conjunctură în care ne găsim mai distanțați, tocmai pentru că partenerii au de-a face exclusiv cu cauza lui și nu trăiesc o viață socialmente integrală și bogată: în vechea epopee și-n vechea tragedie personajele au numai roluri asemenea celor ale figurilor jocului de șah.

Nu putem părăsi expunerea despre epopee fără a aminti creațiile populare românești cu care ele pot fi privite ca de aceeași esență. Din poezia populară românească, culegătorii au înregistrat un număr de poeme epice ca acela despre „Iovan Iorgovan“ sau ca acela care cîntă pe „Păunașul Codrilor“. Din ele, de fapt, prea puțin a rămas în circulație. Miraculosul intervine și în țesătura lor, dar nu ne putem da seama în ce măsură au făcut parte din epopei mai întinse. De fapt operația clasificării e, și aci, foarte dificilă: sînt multe creații epice populare despre care e greu să se pretindă că ar fi altceva decît scurte „balade“ ori simple „episoade“. Între cele de acest fel se numură „cîntecele haiducești“ (precum: „Jianul“), dar și balade de felul celei a „Meșterului Manole“.

Balada se numără azi, și ea, între speciile genului epic. La origine, însă, denumirea avea numai semnificația de „cîntec“ sau „cîntare“, și anume: aceea de cîntare pentru dans. Cuvîntul derivă din vechiul cuvînt francez „bal“, din cel italian „ballo“ sau din alte forme

similare ale limbilor neolatine occidentale sau meridionale. Balada a devenit, pe la sfîrșitul secolului al XIV-lea, în Franța, o formă specială „galantă" de poezie lirică, și a fost, în faza aceasta, mult cultivată de poeți timp de mai mult de un secol. După o uitare aproape completă care a urmat, ea și-a recăpătat faima pentru scurtă vreme datorită măestriei lui *La Fontaine*, pentru a deveni apoi, iarăși, desuetă. În același timp, însă, numele de „baladă" începuse a fi folosit cu alte sensuri, dintre care s-a consacrat și s-a menținut sensul de scurtă și impresionantă povestire în versuri, lipsită însă, de obicei, de intervenția miraculosului, a ființelor sau forțelor supranaturale. Avem în limba noastră balade populare pe care unii autori le plasează sub eticheta de „poemă epică" sau chiar de „epopee". Ceea ce constituie criteriul de clasificare aci e, poate, numai: dimensiunea. Dacă „Miorița" e o mică epopee (poate un rest, fragmentar), „Dolca" (din colecția *Alecsandri*) nu poate fi decît o baladă. Denumirea cea mai justă pentru toate aceste creații populare ar fi însă cea de: „cîntece bătrînești". Avem însă multe balade de proveniență cărturărească: între ele se numără baladele istorice ale lui *D. Bolintineanu*, sau unele ale lui *Alecsandri*, cum e „Altarul mînăstirii Putna" sau „Groza". „Călin" al lui *Eminescu* nu e numai o „baladă" și nu e nici „epopee", ci poate fi etichetat ca „poem epic".

Poemul eroic (sau istoric) e o specie, formal prea puțin diferită de baladă. Dimensiunile contează și aci dar, după cum se vede din denumirea curentă, nuanța eroică și apartenența istorică a povestirii sînt decisive. Poemul „Dumbrava roșie", „Sentinela română" dar și „Dan, căpitan de plai", ale lui *Alecsandri*, „Le-

genda stîncii de la Rucăr" de *Alex. Macedonski*, o mare parte din „Scrisoarea a III-a" a lui *Eminescu* (cea care narează lupta lui Mircea Vodă cu Baiazid) au caracterul de poem eroic. Un alt lung şi valoros poem eroic a scris *Duiliu Zamfirescu*, sub titlul: „Miriţă".

Legenda e o poezie epică în care faptele povestite sînt legate de intervenţia unor fiinţe sau puteri supranaturale, ca în „Legenda ciocîrliei" sau în „Legenda lăcrămioarei" ale lui *Alecsandri*. Între operele lui *Duiliu Zamfirescu* sînt, de asemenea, de remarcat cîteva legende, precum este: „Fiica Haosului".

Poemul eroi-comic expune, ca şi cel istoric, un şir de fapte omeneşti, însă fapte care de la-nceput apar ca lipsite de urmărirea unor veritabile „valori", aşa încît toată intriga se desfăşoară fără justificare serioasă. Aci stă însăşi esenţa „comicului": comicul este lupta, străduinţa sau măcar simpla mişcare, al căror scop sau motiv e iluzoriu. E lupta lui Don Quijote cu morile de vînt care-i apar ca nişte primejdioşi uriaşi. E mişcarea pe care o face cineva spre a se aşeza pe un scaun care totuşi nu e lîngă el. E palma inutilă pe care şi-o trage cel care vrea să alunge o muscă dar după ce musca a zburat. Dar sînt şi pot fi nenumărate situaţiile care cu tot aerul important, eroic sau grav, se reduc la un fiasco. În limba noastră cel mai renumit poem eroic-comic este „Ţiganiada" lui *Budai-Deleanu*. Din nefericire, limba acestuia e greoaie şi versificaţia defectuoasă, astfel încît lectura îi e destul de obositoare. *Anton Pann* a lăsat o traducere-localizare a poemului eroi-comic „Nastratin Hogea". Poemul acesta e de origine orientală, poate persană, dar a venit la noi prin

intermediul turcilor. Se pare că alcătuirea originalului ar fi datînd de prin secolul al XV-lea. O altă scriere de aceeaşi natură, popularizată la noi, este „Till Eulenspiegel", o înşirare de farse şi isprăvi, care circula în Germania de prin secolul al XIII-lea, prelucrată pe la 1 500 de scriitorul satiric *Thomas Murner*. În româneşte a fost tradusă de mai multe ori, începînd de prin 1845 cînd a apărut la Braşov. Cu privire la caracterul de poem eroi-comic al acestor două scrieri, ca şi al celei bine cunoscute şi intitulate „Isprăvile lui Păcală", de *Petre Dulfu* s-ar putea ridica obiecţiunea că subiectele lor nu cuprind relatări ale unor fapte de arme, nici măcar cît „Ţiganiada" şi astfel ele pot fi numite poeme comice, dar nu eroice. Totuşi, personajele lor principale, ca Nastratin, Eulenspiegel (tradus la noi prin: Buhoglindă) şi Păcală duc, în felul lor, un război neîmpăcat, fie împotriva relelor apucături ale stăpînitorilor sau ale preoţilor, cum e cazul lui Buhoglindă, fie împotriva lăcomiei de bani şi împotriva viţiului, ca Păcală, fie chiar în contra prostiei, ca Nastratin.

Mai puţin cunoscut, dar cu incontestabile calităţi, este poemul eroi-comic „Povestea vulpii" de *A. Naum*, un vechi şi fidel membru al „Junimei".

Proza epică îşi are ades originea în poezia epică, iar aceasta în simpla relatare spontană, lipsită de pretenţii literare. Povestirea, mai mult ori mai puţin debitoare fanteziei şi mitului, are aceeaşi vechime ca şi cuvîntul şi, eliberîndu-se, în limbajul familial, din versificaţie, a circulat întotdeauna, luînd diferite proporţii. Basmul, deci mitul, stă la originea întregii creaţii epice, cu singura notă distinctivă că, atunci cînd evenimentele supranaturale din cuprinsul unei povestiri găsesc credit

deplin și în cugetul emițătorului și într-acel al receptorului, relatarea nu mai e propriu-zis literară, ci apare ca istorică, pe cînd dispariția acestui credit dă povestirii caracter literar și, eventual, poetic. Compozițiile epice variază în dimensiuni (de la simpla baladă la poem, iar de aci la epopee), pentru că și relatările spontane și libere pot avea întinderi foarte variate. Poveștile populare au, și ele, adeseori caracter eroic iar uneori: eroi-comic. În vechime, amestecul supranaturalului era mai abundent și mai frecvent, dacă nu chiar nelipsit în povestiri, grație mentalității dominante, pe cînd în epoca noastră povestirile realiste sînt preponderente. Astfel, construcțiile poetice se conturează și se detașează mai clar dintre cele cu intenții „istorice". Grație acestui proces, proza epică, romanul și nuvela, ocupă un loc mult superior celui care se mai acordă poeziei epice. Romanul, avînd din epoca romană, începuturi pline de succes, cum a fost „Măgarul de aur" a lui *Apuleius* sau idila „Daphnis și Chloe" a lui *Longus*, a luat un avînt considerabil în evul mediu prin „romanele cavalerești", vizibil înrudite cu poemul eroic. În timpurile moderne romanul s-a laicizat complet, renunțînd la eroii excepționali și tinzînd tot mai mult spre analiza psihologică și socială a vieții, a diferitelor tipuri de oameni în diferitele lor medii și împrejurări. Străduindu-se cît mai mult să redea fie realități autentice, fie stări și fapte de acord cu realitatea, romanul tinde să devină un adjuvant al științei antropologice, psihologice, sociale. În ceea ce privește nota pur literară pe care el și-o păstrează, ea este tot succesiunea interesantă a unor șiruri de fapte și

situaţii, satisfăcînd tot interesul epic pe care l-am găsit, de la început, în epopee.

Distincţia care se face între roman şi nuvelă, unii autori o reduc numai la proporţiile sau întinderea naraţiunii. Ceva mai rezonabilă este însă cea care consideră nuvela ca redare a *unui fapt* din viaţa cuiva, pe cînd romanul ar reda *o serie* sau un ansamblu de fapte. Cea mai justă definiţie credem că este cea care vede în roman expunerea faptelor sau împrejurărilor esenţiale, decisive sau caracteristice din viaţa unei persoane pe cînd nuvelei i-ar reveni *un* eveniment, sau un ciclu de evenimente importante dintr-o viaţă dar nu esenţa, nici caracteristica unei vieţi. *Schiţa*, la rîndul ei, mai puţin pretenţioasă, caută să surprindă o trăsătură sufletească, etică sau intelectuală, a unui personaj sau şi a unui grup bine definit.

Oricum, trebuie să recunoaştem că privitor la ramura aceasta literară, a prozei epice, atît de abundentă şi variată în epoca noastră, e, tocmai de aceea, mai dificil să se pronunţe definiţii stricte.

*

3) GENUL DESCRIPTIV este reprezentat prin *„pastel“*, nume care designează creionul colorat sau pictura executată cu el. Pastelul e, deci, privit, ca o pictură vorbită şi versificată. În cea mai mare parte a cazurilor, descrierea lumii înconjurătoare, a naturii (peisajul), a aspectului pe care-l oferă mediul fizic, este intercalată în creaţiile epice pentru a dărui cititorului o viziune cît mai deplină a condiţiilor în care se petrec faptele re-

latate. Nu e mai puțin adevărat că o astfel de descriere poate interveni și într-o poezie lirică, de pildă într-o elegie, în cuprinsul căreia poetul să găsească o consonanță semnificativă, dacă nu chiar un contrast impresionant, între sufletul său și „decorul" în care se află. Dar poeții romantici* sînt cei care au dat cea mai mare amploare contemplației, pînă la completa detașare de orice altă temă, de orice conținut, liric sau epic. În opera lui *Lamartine* (1790—1869), contemplațiile sînt foarte frecvente, deși, în cuprinsul lor, apare pe alocurea adierea ușoară a unui ton melancolic. Se poate vedea destul de clar că această adiere e un amănunt accidental, o mișcare sufletească ocazionată în mod trecător de aspectele naturii. În cunoscuta sa poezie: „Le lac", contemplarea alunecă spre gînduri triste, dar tot admirația naturii îl consolează. În „comentariul" pe care poetul însuși îl adaogă aci, ca după fiecare poezie, *Lamartine* precizează: „Realitatea e totdeauna mai poetică decît ficțiunea deoarece marele poet e natura". Alte asemenea descrieri poetice, aproape la fel nuanțate sînt „L'isolement", „Le soir", „Le vallon", „Les étoiles", „Adieux à la mer" etc. Un adevărat *poem liric*, în care admirația naturii dezlănțuie gînduri înalte și prilejuiește invocarea iubirii de patrie este: „Ressouvenir du Lac Léman", care, ca toate invocările din istoria patriei, a omenirii, a gîndirii și a poeziei însăși, dezvoltă reflecții proprii. Între altele, reținem pe cea cuprinsă în versul:

„Qui chérit la nature est deux fois citoyen"**

---

* v. mai jos: „Evoluția poeziei".

* „Cine iubește natura e de două ori cetățean." E vorba, desigur, de participarea și la viața patriei mărginite și la a celei nemărginite.

La noi, pastelul, fără să ia prea adeș proporțiile de poem, a fost, cum se știe, una din îndeletnicirile literare în care s-a vădit talentul lui *Alecsandri* și care a devenit modelul multor imitații. Între urmașii săi, *Coșbuc* excelează variind totuși factura și imprimîndu-și personalitatea. Amintim începutul magistral:

„Zările, de farmec pline,
Strălucesc în luminiș.
Zboară mierlele-n tufiș
Și din codrii noaptea vine
Pe furiș."

Fără a fi scris multe, *Vlahuță* ne-a lăsat unul dintre cele mai artistice: e vorba de pastelul „În pădure", care cucerește de la prima strofă:

„Cum m-adîncește-n visuri lăuntrul tău feeric
Și cît îmi pari de sfîntă, tu mă uimești, pădure,
Cînd pe sub bolți tăcute și pline de-ntuneric
Las pașii să mă poarte și gîndul să mă fure,
Cum m-adîncește-n visuri lăuntrul tău feeric!"

*

4) **GENUL MIXT, PASTORAL** sau **IDILIC** este genul poeziei care redă motive de viață rustică sau păstorească. Originea e destul de depărtată. Unii o văd în opera „Lucrări și zile" a lui *Hesiod* (v. mai sus) originar din Beotia. Succesorul lui a fost *Theocrit* din Siracuza (sec. al III-lea î.e.n.), care a scris treizeci de „idile" și a trăit o vreme la curtea lui *Ptolemeu Philadelphos*. Po-

etul *Virgil* (Vergilius Maro, contemporan al lui *Octavian* August și autorul „Eneidei") a lăsat zece „idile" pe care le-a numit „Bucolice" (termen derivat din „buculus"=pășune). După diverse imitații și după trecere de secole, apare în Occidentul Europei, mai cu seamă în Franța și în Italia, un stăruitor curent idilic sau pastoral. Culminația acestui curent o reprezintă romanul „Astrée" al lui *Honoré d'Urfé* (1568—1625). Imboldul intens al pastoralismului durează întreg secolul al XVII-lea și apoi moda decade cu-ncetul. În Italia secolului al XVI-lea se remarcă scrierile dramatice de gen pastoral ale lui *Torquato Tasso* (v. mai sus). *Battista Guarini* (1538—1612) autorul piesei „Pastor fide" și alții mulți. În Franța, *Pierre de Ronsard* (1524—1585), pe lîngă atîtea alte genuri de poezie, cultivă „Egloga", denumire care s-a dat într-o vreme „bucolicelor" lui Virgil. Contemporan cu Ronsard, *Vauquelin de la Fresnaye* (1535—1607) e privit de unii istorici ca reprezentînd cea mai „veritabilă" poezie pastorală, cu nota de „naivitate și familiaritate cîmpenească". În limba germană elvețianul *Solomon Gessner* din Zürich (1730—1787) e considerat ca autor al celor mai reușite „idile". În literatura noastră acest curent se reflectă în poezia „Vara la țară" a lui *Al. Depărățeanu* și în „San Marina" lui *Bolintineanu.* Este însă o vizibilă notă pastorală și în opera inițială a lui *Coșbuc*, iar mișcarea de la „Sămănătorul" a încercat să generalizeze inspirația de acest fel. Fără să fi ocazionat opere de o deosebită valoare și fără să înregistreze succese prea răsunătoare, ea contează însă ca simptom grăitor, ca „moment istoric".

*

5) GENUL DRAMATIC îmbrățișează și creații în proză și creații în versuri. Este însă fapt notoriu că teatrul în versuri trece azi, și încă de la începutul secolului nostru, printr-o mare criză. În măsura în care s-a cerut scrierilor dramatice un conținut și o formă care să oglindească într-o cît mai largă măsură realitatea, așa încît chiar reprezentarea scenică a unor evenimente din epoci cît mai îndepărtate să apară totuși spectatorului sub un aspect cît mai veridic, construcția versificată a căzut tot mai mult în dizgrația publicului. Pe cînd „clasicii", de la *Shakespeare, Corneille* și *Racine*, pînă la *Goethe*, cultivă versul în opera lor dramatică, *La Motte*, într-al doilea deceniu al secolului al XVIII-lea, întreprinde o campanie dîrză împotriva versificației în general, dar cu deosebită insistență, în contra operelor dramatice în versuri. Pe moment, lupta sa n-a avut mare răsunet în public, dar scurgerea vremii pare a-i da dreptate. De la „L'Aiglon" și „Cyrano de Bergerac" ale lui *Edmond Rostand*, nu s-a scris în Franța teatru de mîna întîia în versuri sau, cel puțin, teatrul în versuri nu mai are mare căutare.

La noi era firesc ca începuturile să respecte tradiția și astfel *Alecsandri* a lăsat piesele în versuri „Despot-Vodă", „Ovidiu" și „Fîntîna Blanduziei", iar tradiția s-a continuat, așa încît într-al treilea deceniu al secolului nostru, *Alex. Davilla, Zaharia Bîrsan, Horia Furtuna, Mircea Rădulescu, Alfred Moșoiu* etc. reprezintă cu succes astfel de piese. Comediile lui *Alecsandri* sînt scrise în proză, poate și datorită exemplului pe care-l dau autorii francezi ca *Emile Augier* sau *Eugène Labiche* de care a fost mult influențat. După *Alecsandri* s-au remarcat pe rînd și au cîștigat sufragii unanime *Cara-*

giale, *Haralamb Lecca*, *Delavrancea* etc. care au scris teatru în proză. În creațiile actuale se confirmă și la noi treptata renunțare la versificație.

Genul dramatic își are subdiviziunile sale binecunoscute: Tragedie, Dramă, Comedie, comportînd și ele unele varietăți. Cu vremea au apărut unele tipuri mixte. Chiar în antichitate a existat, de pildă, drama satirică, cultivată de *Aristophan*, *Cratinos*, *Menandros*, *Philemon*, în Grecia, sau *Plaut* și *Terentiu* la Roma. *Corneille* și-a denumit unele piese („Le Cid", „Nicomede") „tragi-comedii" pentru că nu se sfîrșesc prin moartea eroului, ci prin triumf. „Comedia patetică" e, de asemenea, o specie mixtă, numită la început, în ironie, „comedie lăcrimată". Ea a fost inventată de un autor francez modest, *La Chaussée*, dar și-a primit adeziunea unor personalități cu autoritate, ca *Diderot* și ca *Beaumarchais*. Acest tip de comedie este, de fapt, similar pieselor care mai tîrziu s-au numit „comedii de salon": un fel de drame ușoare, fără lupte crîncene, dar cu unele situații emoționante. În Italia, pe vremea Renașterii, a luat ființă așa-numita: „Commedia dell'Arte" al cărei text nu era complet redactat, ci cuprindea o succesiune de momente redate rezumativ, iar actorii le dezvoltau pe scenă cu propriile lor puteri și mijloace, improvizînd după inspirația momentului și aducînd, cu fiecare reprezentație, schimbări ce le păreau oportune. Aceste schițe de piesă prevedeau, însă, un număr de personaje comice tradiționale, pe care publicul le aștepta în fiecare piesă: un pungaș, un prost, un fricos, niște îndrăgostiți. Unele din aceste personaje purtau nume de mult consacrate. Situațiile erau adeseori cu totul ciudate și neașteptate, degenerînd în adevărate comicării

și acrobații de circ. Multe din ele au fost însă fixate în scris (cîteodată chiar de cîte un actor) și s-au păstrat astfel peste veacuri,

La înșirarea de mai sus a variantelor comediei, trebuie să mai adăogăm: farsa, care e o comedie ușoară și scurtă care a apărut în Franța în sec. XVI, prin inițiativa a trei comici improvizați (Turlupin, Gaulthier-Garguille și Gros-Guillaume) care, cîștigîndu-și renume, au fost angajați de *Richelieu* la teatrul Hotel de Bourgogne. De asemenea, avem de amintit „vodevilul", care e o comedie presărată cu cuplete muzicale, după cum „melodrama" este o dramă prevăzută cu texte cîntate pe o nuanță sentimentală, adecvată subiectelor lacrimogene. Spre deosebire de acestea, în care textul cîntat intervine numai ocazional, „opera" și „opereta" sînt lucrări teatrale în care partitura muzicală deține locul principal, iar textul vorbit intervine numai excepțional. Libretul „operei" este, în general, o dramă, pe cînd libretul operetei e comedie. Și în prima, și în cealaltă, e indispensabilă, de obicei, colaborarea strînsă dintre literat și compozitor.

Spre deosebire de celelalte genuri, cel dramatic nu mai decurge dintr-o scurtă și spontană frămîntare sufletească ce să se poată enunța în cîteva strofe sau cîteva zeci de versuri. Prin natura sa, el implică raportul dintre mai multe cugete sau conștiințe, cu atracțiile și repulsiile lor. Din complexitatea unor asemenea relații decurg o serie de condiții indispensabile, care se impun autorului oricărei piese de teatru.

Condițiile acestea, după considerațiile teoreticienilor, sînt: Expunerea, Peripeția și Catastrofa.

Expunerea este constatarea unui conflict între interesele, dorințele, scopurile persoanei (sau grupului de persoane) principale și cele ale unor adversari.

Peripeția este desfășurarea unei lupte, a unor acțiuni datorite persoanei (sau grupului de persoane) principale, în opoziție cu atitudinea și gesturile rivalilor.

Catastrofa este înfrîngerea uneia dintre părțile combatante de către cealaltă.

La aceste condiții esențiale, fără care nu există adevărata piesă de teatru pentru că nu există „conflict", se adaogă o serie de trăsături sau conjuncturi secundare, facultative:

a) Participarea la conflict a altor persoane, subordonate și incidentale, afară de cele direct interesate.

b) Redarea prin manifestări evidente a trăsăturilor psihologice ale persoanelor participante la acțiune.

c) Redarea în trăsături generale sau cu unele detalii, ale cadrului în care se petrece acțiunea, în măsura în care el poate sugera sau preciza circumstanțele, condițiile favorabile sau defavorabile ale acțiunii.

d) Existența unor conflicte laterale, secundare, ale unora dintre persoanele angajate în acțiune, conflicte care pot ridica dificultăți, complicații sau care, cel puțin, imprimă piesei un caracter mai conform realităților curente sau naturii umane.

e) Soluționarea finală a conflictelor secundare și paralele sau indicarea insolubilității și a perspectivei lor de continuare indefinită.

Oricum, nu trebuie să uităm că sub toate conflictele și luptele, sub toate succesele unora sau ale altora, acționează întotdeauna, în fiecare dintre spectatori,

interesul pentru *om*, pentru realitatea socială și pentru cele mai înalte aspirații ale sufletului uman.

Există, desigur, numeroase probleme de tehnică, importante, în alcătuirea unei scrieri dramatice. În vechile teorii se vorbea de obligativitatea celor *trei unități:* spațiul, timpul și acțiunea (se pretindea același *loc*, același *timp* — intervalul de 24 de ore — și o singură acțiune). Această triplă exigență, care a dominat două secole în teatrul francez, a fost proclamată, cu întreagă autoritatea sa politică și academică, de către *Richelieu*, sub influența unui poet, de atunci uitat, *Jean Chapelain* și a abatelui *d'Aubignac*, care pretindea că teoria celor trei unități se găsește în însuși textul „Poeticei" lui *Aristotel*. Este drept că în ceea ce privește unitatea de acțiune filosoful grec o implica în repetate pasaje precum: „Tragedia este imitația *unei* acțiuni", sau „Tragedia este imitația *unei* acțiuni serioase și complete..." („Poetica" VI), dar nu e mai puțin adevărat că nu se poate deduce de aici nimic în sensul lui *d'Aubignac*, pentru că în text nu se accentuează nicăierea caracterul unitar, ci accentul cade pe noțiunea de acțiune. Făcînd o comparație între piesa de teatru (tragedia) și epopeea, Aristotel (la sfîrșitul capitolului V din „Poetică") observa că: „tragedia se silește, cît e posibil, să se includă înăuntrul unei revoluții a soarelui sau măcar să o depășească numai puțin", pe cînd epopeea „este nelimitată în timp"; de aci Aristotel adaogă și observația restrictivă: „Cu toate că din capul locului, aceasta s-a întîmplat la fel și cu tragediile și cu epopeele". În ceea ce privește unitatea „locului", pasajul, pe care sfătuitorii lui *Richelieu* l-au exploatat, se găsește pe la începutul capitolului XXIV. Vorbind iarăși de

deosebirea dintre cele două genuri, autorul antic constată: „Epopeea se deosebește prin întinderea compoziției și prin vers. Măsura convenabilă a întinderii, după cum am spus, cere ca să se poată cuprinde într-o singură privire începutul și sfîrșitul... De altfel, epopeea are resurse considerabile pentru întinderea cuprinsului ei, pe cînd în tragedie nu se pot reprezenta (imita) multe acțiuni simultane, ci numai ceea ce se joacă pe scenă de către actori". Se vede prea bine că toată teoria „unităților" este o ingenioasă îmbinare de exagerări fără temei, în care se oglindește înclinarea formalistă a epocii.

După influența decisivă a lui *Shakespeare*, aceste exigențe au fost treptat abandonate, cu toată dubioasa autoritate invocată de cei ce se credeau obligați a respecta presupusele edicte aristotelice.

Sînt însă unele prescripții rezonabile, care se impun dramaturgului.

În primul rînd, conflictul central, principal, care face unitatea efectivă a unei piese teatrale, trebuie să apară spectatorului cît mai curînd, altfel acțiunea lîncezește. Sînt cazuri cînd autorul are motive să mai întîrzie dezlănțuirea acestui conflict central, iar atunci poate stăpîni atenția printr-o acțiune secundară, episodică, dispusă astfel încît să conducă la apariția conflictului central. Oricum, este de dorit ca, dintru început, țelurile eroului principal să-și cîștige integral adeziunea spectatorilor.

Mai e de observat că, fără a urmări în mod ostentativ, vizibil, intenții moralizatoare, propagandistice, o piesă nu-și va putea cîștiga „simpatia", deci sufragiile publicului, dacă scopurile personajului principal sînt în dezacord cu preferințele sau sentimentele spectatorilor.

Cînd eroul apără sau urmărește atitudini sufletești opuse preferințelor celor prezenți, se poate întîmpla ca piesa să fie înțeleasă într-un sens cu totul opus, eroul principal putînd să apară atunci ca odios, iar simpatia să revină adversarilor lui.

*

6) **GENUL DIDACTIC** este cel care, folosindu-se de limbajul și atracțiile poeziei, urmărește să instruiască sau să îndemne pe cititor într-o oarecare direcție sau să dea precepte de urmat fie într-o profesiune, într-un mod de activitate ori chiar în tot cursul vieții. Speciile sau subdiviziunile acestui gen sînt destul de numeroase:

a) **Poemul didactic** își are o poveste tot atît de lungă cît întreagă literatura: înainte de pura contemplație dezinteresată, poezia, ca și „Cuvîntul" însuși în generalitatea lui, e determinată de imboldul de a arăta, de a destăinui altcuiva o realitate, un adevăr care poate să-i determine modul de acțiune. Între cele mai vechi urme preistorice, care au fost descoperite prin grote, se numără și imprimarea palmei umane, unse cu culoarea unui lut sau a altui material. Savantul francez, Abatele *H. Breuil*, a emis și dovedit ipoteza că aceste „semne" erau ceea ce sînt astăzi indicatoarele turistice. Prin ele, individul care explorează o cavernă își lasă urma parcursului său, pentru a îndruma pe cei ce-l vor urma. Semnul indicator, ca și gestul, și la fel cuvîntul, apar ca mijloace pentru a orienta activitatea altora. Poemul didactic este, în esență, o maximă dezvoltare, precizare și înfrumusețare a cuvîntului primitiv și . . . a semnului palmelor de pe pereții grotelor. Am arătat mai înainte frecvența poemului didactic în antichitate. În unele epoci ulterioare a revenit tendința de a părăsi expune-

rea prozaică a cunoștințelor sau a preceptelor utile și a le închina forma poetică. *Vergilius Maro* a dat în „Georgicele" sale un tratat despre lucrările cîmpului. După ce *Horatius* scrisese despre „Arta poetică" și chiar în primul secol din era noastră, alți autori au scris în versuri nu numai tratate despre versificație, ci pînă și despre „măsuri și greutăți", iar obiceiul s-a menținut, s-a practicat în rare ocazii, pînă ce a luat din nou avînt prin secolul al XVII-lea și al XVIII-lea. S-au scris poeme didactice conținînd, iarăși, tratate de agricultură și grădinărie, dar și de gramatică, de chimie și chiar de geometrie. Nu trebuie să uităm că o bună parte din poemele cu subiect religios au și ele caracter didactic, avînd destinația să dea cititorului învățături și precepte, prin mijlocirea unor expuneri atractive, mai mult sau mai puțin poetice. Este o problemă discutabilă dacă între acestea putem socoti și „Psaltirea" în versuri a mitropolitului *Dosoftei,* dar caracterul sfătuitor și moralizator al scrierii lui *Anton Pann* „Povestea vorbei" nu poate fi negat.

b) **Satira** are destinația să îndrepte moravurile și o face ori denunțînd pe cele rele și criticîndu-le cu asprime, ori ridiculizîndu-le, ori punîndu-le în contrast cu conduita lăudabilă. Din această ultimă categorie face parte „Epigonii" de Eminescu. În „Scrisoarea a III-a" a aceluiași mare poet, după ce ridică elogii epocii lui Mircea Vodă, autorul își apostrofează violent contemporanii:

„De-așa vremi se-nvredniciră cronicarii și rapsozii.
Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii și irozii".

La noi au mai scris satire *Grigore Alexandrescu, D. Ollănescu-Ascanio, Al. Macedonski.* Un gen de sa-

tiră disimulată apare în unele dintre poeziile lui *I. Minulescu* (de ex. „Amiaza rurală", „Andante religioso", „Povestea mea și a lor" precum și multe pasaje înțepătoare sau „cu tîlc" în cuprinsul celor mai diverse dintre așa-zisele lui „balade").

În literatura antică, renumite sînt satirele lui *Ennius Quintus* (239—169 î.e.n.), ale lui *Horatius Flacus* (65—8 î.e.n.), ale lui *Juvenal* (aproximativ din anul 60 pînă în 140 e.n.).

c) **Fabula** aparține genului didactic prin faptul că urmărește, nu să dea în mod direct precepte pentru purtare, ci să ridiculizeze apucăturile care merită dispreț. Se știe că procedeul propriu fabulelor consistă în înlocuirea faptelor sau atitudinilor omenești cu presupusele fapte sau atitudini de ale altor vietăți sau chiar cu unele atribuite obiectelor neînsuflețite. Osîndirea sau ironizarea nu se adresează deci în mod direct persoanelor, ci numai în baza unei aluzii care, de fapt, constituie o *alegorie*. Este știut că regulile de purtare se învață mai cu seamă prin efectiva lor practicare, sugerată de educatori, pe cînd simpla încercare de a le fixa cuiva în memorie rămîne fără efect. Pe cei care nu le practică e greu să-i convertești: mustrările și „predicile" îi contrariază și, adeseori, mai repede îi îndîrjesc. Exemplele alegorice cuprinse în fabule au avantajul că, prin jocul imaginației, atrag, distrează și se rețin cu mult mai ușor, adaptînd cugetul în sensul lor.

Fabula are, și ea, existență de milenii. Ea circula și în India veche, cum circula și în lumea arabă. *Esop* în lumea elină, *Phedrus* în lumea latină sînt numele celor mai vestiți fabuliști din antichitate. În epoca modernă *La Fontaine* ține fără îndoială locul de frunte. Fabuliștii

noştri cei mai valoroşi sînt *Anton Pann, Grigore Alexandrescu, Donici, Costache Carp*, dar mulţi alţi scriitori, mai vechi sau mai noi, au încercat genul acesta: nu poate fi uitat *Heliade-Rădulescu*, dar nici *G. Asachi*. De asemenea *Const. Negruzzi, D. Bolintineanu, G. Sion, C. Bălăcescu* au lăsat un număr de fabule reuşite.

Apologul, mică povestire cu aceeaşi destinaţie satirică pe care o are şi fabula, nu recurge la presupuse întîmplări din lumea necuvîntătoare, ci se mulţumeşte să servească acelaşi scop, alegînd apucături reprobabile omeneşti. Într-însa nu mai întîlnim acelaşi joc al imaginaţiei şi poate că de aceea răsunetul ei e mai palid. Mustrarea, lecţia de morală sau de conduită vine totuşi prea direct. Apologul „Ţăranul şi pescarul" a lui *Const. Bălăcescu*, unanim cunoscut, nu supără pe nimeni, pentru că nu atacă vizibil pe nimeni, ci e numai o parabolă destul de inofensivă al cărei subtil ascuţiş nu va fi resimţit decît de negustorii incorecţi, care însă pot oricînd să-şi tăgăduiască defectul.

Anecdota s-ar putea confunda cu apologul pentru că e tot o naraţiune satirică. Denumirea sa are, etimologic, sensul de „noutate", de mică povestire inedită, iar iniţial se folosea numai pentru indicarea unui detaliu episodic dintr-o expunere istorică şi, anume, referindu-se la o întîmplare din viaţa unui personaj. Cu vremea, anecdota s-a detaşat din cadrul iniţial obişnuit şi a devenit o povestire umoristică satirizînd unele defecte omeneşti. Cu acest sens, termenul „anecdotă" are aceeaşi întrebuinţare ca şi termenul mai vechi „snoavă", de provenienţă slavă, sau ca termenii „veste" sau „noutate". De la o vreme, anecdotele au început a fi versificate, obţinîndu-şi avantajul de a fi recitate

în public. Un vestit anecdotist francez a fost *Tallement de Réaux* (1613—1692), dar anecdota lui își păstrează caracterul de detaliu istoric. În unele colecții sau culegeri străine, chiar mai vechi, apar intercalate și astfel de anecdote în versuri, fie extrase din scrieri mai întinse, fie confecționate separat pentru uz ocazional. La noi, grație înclinării pentru glumă, proprie poporului nostru, creația de acest tip e dintre cele mai bogate. Anecdote versificate avem multe în românește, multe de la *Anton Pann,* foarte multe de la *Th. D. Sperantia,* mai puține de la *Vlad Delamarina, Petre Liciu.* În proză cele cu mai mare circulație vin de la *I. Creangă,* de la *D. Stăncescu,* de la *P. Ispirescu* etc.

Epigrama e un termen care în antichitate designa o mică inscripție, conținînd o scurtă reflecție spirituală sau chiar omagială. Mai tîrziu, de prin secolul al XVI-lea, epigrama a evoluat devenind satirică sau malițioasă și cu această notă particulară s-a păstrat și se cultivă și azi cu profuziune. De obicei, epigrama cuprinde o singură strofă, și astăzi, în cele mai multe cazuri, tema ei se sprijină pe un joc de cuvinte, pe echivocitatea unor termeni. Între epigramiștii noștri se numără *A. C. Cuza, Giordano, Ionescu-Quintus* și mai cu seamă poetul *Cincinat Pavelescu,* ale cărui poezii de deosebită valoare au fost aproape cu totul uitate, înăbușite de numeroasele și scînteietoarele sale epigrame. Epigramele sale au fost de curînd reeditate, pe cînd poeziile de nivel superior nu i se caută și nu i se citesc.

LIRISMUL IMANENT

Am adoptat, la începutul capitolului despre genurile poetice, o atitudine provizorie care ne-a putut fi de folos în definirea și caracterizarea tipurilor de poezie, în conformitate cu clasificarea și concepțiile tradiționale, clasificare și concepții care, pentru sistematizarea și ordonarea întregului tezaur poetic, sînt, incontestabil, de mare folos.

Odată expusă clasificarea genurilor și speciilor poetice, pentru deplina lămurire a cititorului putem să revenim asupra acelei formule adoptate inițial după inspirația lui *Hegel* și să înlăturăm unele clauze care, în beneficiul sistematizării, ne pot îndepărta de adevăr.

Ne referim la acea distincție dintre liric și epic, care prezintă aceste două atitudini ale inspirației ca diametral opuse sau integral inverse una față de cealaltă. În „epic" subiectul ar părea că dispare total și că obiectul exterior ocupă, el singur, cugetul poetului. Dimpotrivă, în „liric", subiectul ar fi preeminent, pe cînd obiectul ar părea că se travestește într-un detaliu al subiectului, fie ca ocazionînd inspirația, fie ca alimentînd-o, dar stînd permanent în lumina lui. Dar alternanța aceasta între exclusivitatea unuia sau a celuilalt dintre cei doi poli nu poate să fie decît o ipoteză construită *„a priori"*, fără a ține seamă de datele psihologice, pentru care nu există stări absolut pure, ci numai procese evolutive, ca treceri gradate pînă la infini-

tesimal. Obiectivul și subiectivul sînt dozate în toate proporțiile intermediare, fără să se poată afirma vreodată o atitudine mintală în care ar fi prezent numai subiectul sau numai obiectul. Puritatea absolută a unuia sau a celuilalt nu e decît o pură absurditate.

Cronologic este adevărat, sau măcar foarte probabil, că în domeniul poetic genul primordial a fost cel epic. Copilul cînd începe să cunoască, cunoaște numai cîte ceva din realitatea obiectivă și nu are posibilitatea întoarcerii asupra „Eului" său, de care nu are nici cea mai vagă bănuială. Existența „Eului" propriu i se dezvăluie numai printr-un bogat precipitat al experienței (desigur, cu ajutorul analogiei cu „ceilalți"). În viața speciei, ordinea trebuie să fie aceeași: filogenetic nu putem presupune existența primordială a unor procese mintale inverse. Astfel, societatea primitivă își hrănește și cunoștința propriu-zisă, dar și imaginația, cu conținuturi mintale în care chiar datele introspecțiunii sînt proiectate asupra datului empiric exterior: de aceea construcțiile mintale mistice sînt în mod naiv înglobate în presupusa „cunoștință" a *lumii* și din acest capital mintal poate să ia naștere narațiunea mitologică, iar cu ea odată: marea epopee arhaică.

Dar un element care nu poate să fie neglijat este împrejurarea că ori ce narațiune epică implică și un criteriu bine stabilit: pentru a acorda un sens și un interes unei narațiuni, este indispensabilă distincția dintre erou și vrăjmaș, dintre faptul de merit și faptul reprobabil. Fără o prealabilă adeziune a cititorului la un anumit mod de a prețui lucrurile, o povestire și diferitele ei episoade n-ar putea dobîndi un caracter „interesant" și „impresionant", deoarece interesul și

emoția nu se pot provoca decît prin urmărirea luptei duse de tendințele pe care le aprobăm (și ni le însușim), împotriva celor care ne repugnă. Pentru acest motiv spuneam altădată că „epicul este eticul contemplat estetic".

Însă, tocmai particularitățile acestea ale poeziei epice ne arată că acest gen poetic e departe de a cuprinde numai elemente pur obiective, de origine pur „exterioară". Fără aprecierea subiectivă, fără adeziunea inimii, poezia epică ar rămîne lipsită de atracție, fără un sens precis. Unui spectator al luptelor de tauri nu-i poate fi indiferent dacă reușește taurul sau toreadorul. Altfel, n-ar fi atras cu nimic de acest spectacol. Similar, dacă soarta lui Ulysse i-ar fi indiferentă unui cititor, dacă suferințele lui nu i-ar atrage compasiunea și dacă nu l-ar satisface, de pildă, episodul evadării lui de sub puterea lui Polyphem, sau, în cel final, înfrîngerea pretendenților Penelopei, ce l-ar putea face să urmărească cu viu interes desfășurarea narațiunii? Într-o epopee este și trebuie să fie un personaj ale cărui dorințe, interese să fie adoptate de cititor: trebuie deci ca valorile urmărite de erou să-i apară și cititorului tot ca valori.

Nu e greu de constatat, așadar, că tocmai particularitățile acestea, ale epicei în genere, arată că acest gen poetic e departe de a cuprinde numai elemente pur obiective, aparținînd numai lumii „exterioare", ci e obligatoriu ca subiectivitatea să-și impună atitudinea, preferințele ei.

Dar subiectivitatea e tocmai caracterul esențial al liricei.

E drept că sînt unele nuanțe de respectat: într-adevăr stările afective, sentimente, pasiuni, simple emoții,

dacă sînt cuprinse într-o redare narativă sau într-una scenică, sînt înfățișate nu ca proprii autorului, ci alcătuiesc contemplarea obiectivă a unor stări subiective. Avem de-a face, deci, aci, nu cu lirismul propriu-zis, nu cu lirismul pur, ci cu un *lirism* de *proiecțiune* pe care l-am mai putea numi și *lirism transpersonal*. Lirica pură are loc în narațiune numai în cazul cînd autorul epic, înduioșîndu-se el însuși de situațiile impresionante în care se zbat eroii săi, își redă propriile sale efuziuni pasionale, fie ditirambice, fie elegiace, fie imprecative. Lirica aceasta, autentică, e numai ocazională aici, e numai incidentală. Lirismul transpersonal, utilizarea literară a afectivității presupuse „în alții", în personajele epopeii, este, de fapt, un material psihologic pe care epopeea îl dezvăluie conștiinței artistice ca pe un metal prețios, închis în structura moleculară a pietrei brute.

Întreagă evoluția poetică, înfăptuită de la formele primitive de la inspirație epică și pînă la apogeul sentimentalismului din prima jumătate a secolului al XIX-lea, este un proces de desprindere a lirismului din materialul obiectiv în care era proiectat: e un proces de extragere și sublimare, ca acela al eliberării aurului din minereu.

Se poate, totuși, spune că lirismul este imanent și implicit în epicul primitiv și că, chiar dacă el n-ar fi izbucnit odinioară în filoane, ca vechile imnuri religioase, lentele prefaceri ale gustului estetic, ale nevoii de „frumos", filiațiunea firească a produselor culturale l-ar fi elaborat, chiar și pe alte căi, și ni l-ar fi oferit în formele explicite și categorice de azi.

Recunoscînd însă implicația lirismului în epica primitivă, nu mai e posibil s-o excludem din structura intimă a nici unui produs artistic. Astfel, de pildă, lirismul muzicii este de necontestat, excluzînd poate anumite elaborări moderne, pur formaliste. Ca pe ecranul unui misterios aparat de autoscopie, urmărești în fraza muzicală frămîntările și vicisitudinile vieții, ale vieții din tine însuți, și ale vieții „în genere", de totdeauna.

Lirismul intrinsec al artei muzicale, prin interioritatea pură pe care o exprimă, este indicația cea mai clară a direcției pe care însăși poezia lirică o urmează întru desăvîrșirea ei.

Trecînd de la lirismul transpersonal la cel al sentimentalității personale și subiective, poezia lirică își continuă apoi înflorirea tinzînd să-și generalizeze caracterul, depășind personalitatea îngustă a unui individ particular. Procesul acesta se vădește prin evoluția de la poezia romantică spre cea parnasiană. Interioritatea devine treptat o gravitație spre *universalitatea sufletului omenesc*, spre ceea ce s-ar putea numi un „subiectivism universal și absolut". Dacă o astfel de poezie nu e încă realizată, sînt semne și sînt argumente care o arată ca apogeu al lirismului viitor.

Pe această rază, spre aceste zări ale lirismului pur se orientează evoluția tuturor artelor, așa cum prin spații și mișcare de-a lungul mileniilor, sistemul solar întreg se îndreaptă, cu noi cu totul, spre „constelația Lirei".

EVOLUȚIA POEZIEI

1) POEZIA POPULARĂ. Cînd știm care este geneza poeziei, cînd ne dăm seama de multiplicitatea împrejurările sufletești care, nu numai că prilejuiesc elaborarea mitului dar, neîncetat, în forme modeste, prilejuiesc nevoia dezmierdării prin cuvînt și prin variate construcții de „simetrie conceptuală", adică de metafore și alegorii, nu poate să ne mire omniprezența elementului poetic în viața tuturor popoarelor. De aceea, înțelegem de ce toate neamurile posedă, în limba lor, o bogată și ades valoroasă floră de poezie nescrisă, de sursă anonimă: un tezaur în perpetuă circulație în care se oglindesc proveniențele istorice sau legendare, particularitățile etnice, psihologice și social-economice, dar și contactul intermintal cu neamurile vecine.

În vremile străvechi, cînd scrisul și cititul erau îndeletniciri rare, chiar excepționale, conjuncturile enumerate mai sus erau singurele care contau în geneza poeziei populare. Deși numai comunicarea verbală, deseori însoțită de cîntec și de dans, era calea propagării, totuși, pe măsura interesului de care ajunge să se bucure litera scrisă, creațiunea și răspîndirea poeziei populare se împletește cu aportul cărții. Acolo unde gîndurile, convingerile, aspirațiile și imboldurile afective se propagă și se culeg exclusiv (fie chiar indirect) din lectură, lumea interioară nu mai poate fi populată integral cu valori care circulă numai oral:

citirea tinde să devină sursă principală a hranei spirituale, iar improvizația personală are tot mai mult tendința de a se sprijini, în formă și conținut, pe tezaurul mondial fixat grafic. În asemenea condiții, poezia populară se bastardizează, se rărește și tinde să dispară. Perspectiva aceasta a determinat de la începutul secolului trecut colecționarea în cantități tot mai impunătoare a produselor „folclorice". Promotor al acestei preocupări poate fi considerat filozoful german *Herder*, care în 1778—79 a publicat două volume intitulate „Voci ale popoarelor în cîntece". Urmîndu-i sugestia, *Brentano* și *Arnim* au publicat renumita colecție germană de folclor:*) „Des Knaben Wunderhorn" în trei volume (1803). Posibilitatea dispariției, risipirii poeziei populare sub influența literaturii „culte" i-a speriat și pe unii intelectuali români de la începutul secolului nostru și aceasta a determinat o reacție specifică a mișcării literare din jurul revistei „Sămănătorul". Această revistă nu numai că a început să susțină întoarcerea la temele și formele populare și la poezia inspirată din viața sătească, dar ajunsese la un moment dat, printr-un impuls de fanatism, să ceară pur și simplu interzicerea cărților străine, deci: izolarea spiritului românesc de orice raporturi cu restul lumii.

E drept că, la națiunile cu veche și intensă cultură livrescă, poezia populară e într-o vizibilă regresiune,

* Termenul *folclor* (engl. — „Folk-lore") a fost creat de *Wilhelm Thoms* (1803—1885), care a publicat culegeri și studii despre creațiile populare ale mai multor popoare.

consemnată în bună măsură în copioase colecţii de folclor. Iar, cu toate încurajările ce pornesc din partea celor ce preţuiesc creaţia noastră poetică populară, care mai prezintă şi mai circulă în lumea satelor noastre, mişcarea culturală îşi continuă şi aci mersul inevitabil. Veritabila poezie populară nu mai izvorăşte, vie şi autentică, aşa ca-n epoca analfabetismului, dar nici nu-şi mai poate avea aceeaşi căutare între sătenii care au început să frecventeze bibliotecile şi să se delecteze cu volume de versuri sau proză de ale scriitorilor care nu se mulţumesc cu anonimatul, ca autorii doinelor sau cîntecelor bătrîneşti. Conţinutul bibliotecilor e tot mai stăruitor alimentat şi îşi cîştigă tot mai mult credit, tot mai mare prestigiu. Ceea ce mai poate să apară, ca produs popular nou, stă în mod fatal sub influenţa textelor citite şi e lipsit de veritabila spontaneitate „populară", iar circulaţia unor astfel de produse e zăgăzuită de litera cărţilor şi a periodicelor. Sforţările care se fac pentru păstrarea folclorului nostru sînt întru totul lăudabile. Totuşi, nu-l putem înfăţişa decît ca pe o strălucită moştenire a trecutului, ca pe o mărturie a „specificului" nostru naţional, fără să-l putem opune propăşirii culturale care ne integrează tot mai mult în universalitatea civilizaţiei umane.

Colecţii de poezie populară s-au publicat multe la noi şi fără îndoială că mai există multe valori care încă n-au fost salvate de primejdia definitivei lor uitări. Cele mai importante sînt: colecţia *Alecsandri*, culegerile lui *Anton Pann*, colecţia lui *G. Dem. Theodorescu*, colecţia *Jarnik-Bîrseanu* şi un mare număr de publicaţii ale Academiei Române. Dintre autorii care au studiat

poezia populară sînt de menționat: *B. P. Hasdeu, M. Gaster* (care într-un indice final dă o foarte bogată bibliografie a surselor române și străine, manuscrise sau tipărituri pînă la 1883), *Lazăr Șăineanu, Th. D. Sperantia, Artur Gorovei, Ovid Densusianu, A Candrea, D. Caracostea* etc. Poezie inspirată din cea populară și de formă populară au publicat mulți autori, chiar dintre cei care n-au participat la mișcarea de la „Sămănătorul", nu numai *Alecsandri* și *Eminescu,* ci și autori care s-au pronunțat cu hotărîre împotriva exagerărilor acelei mișcări. Astfel trebuie să amintim pe *Duiliu Zamfirescu* (care într-un răsunător discurs de recepție la Academie a reacționat vehement), astfel și Ovid Densusianu care în placheta de versuri „Sub stînca vremii" (din 1919) publică, între altele, versuri cum e „Cîntecul pribeagului":

Codrul mi-a fost frate
în pustietate,
. . . .
Stelele mi-au fost
noaptea adăpost.

Din aceeași plachetă, amintim „La răspîntia neagră", care, în cîteva versuri scurte, laconice, redă suferințele de atunci ale păturii țărănești.

*

2) POEZIA CĂRTURĂREASCĂ. Un tratat de „inițiere în poetică" nu se poate lipsi de aplicare, printr-o largă informație, în „Istoria literaturii", în istoria litera-

turii noastre, firește, dar și măcar rezumativ, în pricipalele literaturi străine. Cum prezenta scriere nu-și poate depăși cadrul prestabilit, putem totuși pregăti pe cititor indicîndu-i și schițîndu-i tendințele și curentele care, în decursul vremii, au exercitat o influență notabilă asupra poeziei noastre.

Primele, cele mai vechi încercări de versificație cărturească în limba noastră, dintre cele care ni s-au păstrat, stau sub influența bisericească și sînt cele ce alcătuiesc „Psaltirea“ mitropolitului *Dosoftei* al Moldovei (1673). La o dată apropiată — după unii în 1683, dar poate chiar anterior, — *Miron Costin,* marele nostru cronicar, scrisese următoarele „Stihuri pentru descălecatul țării Moldovei“:

„Neamul țării Moldovei de unde se trăgănează,
Din țările Rîmului tot omul să crează.
Traian întîi Împăratul supuind pre Dahi,
Dragoș apoi în Moldoveani primenind pre Vlahi,
Martor iaste Troianul șanț în țara noastră,
Și Turnul Severinului, Munteani, în țara voastră“

În tratatul său despre „Arta poetică“ (1860), *Timotei Cipariu* reproduce, după un volum de documente maghiare, zece versuri scrise românește în hexa și pentametri, de un oarecare român din Caransebeș, cu numele Haliciu, în 1674. Din forma versificației, influența clasică apare ca evidentă, indiferent de valoarea conținutului.

În intervalul ce urmează nu se poate vorbi de o influență poetică precisă, pînă la familia Văcăreștilor, care suferă încă influența grecească, datorită domniei fana-

rioţilor şi continuă, într-o măsură, înclinarea pentru clasicismul profesat de pedagogii timpului.

Prin clasicism se înţelege doctrina literară care-şi ia de model operele greco-latine, dar care totodată respectă o serie de reguli şi restricţii rigide, atît în versificaţie cît şi în alegerea temelor şi chiar în condiţiile elocuţiunii: în construcţia conţinutului. Preferinţele Văcăreştilor nu merg însă pînă la adevărata formă de rigoare clasică. De fapt, o dată cu începutul secolului al XIX-lea s-au ivit la noi iradiaţiile culturii franceze. Ele se resimt mai pronunţat în scrierile lui *Iancu Văcărescu* (1792—1863). E de remarcat mai cu seamă faptul că acesta a tradus două tragedii de ale lui *Racine,* dar a tradus şi o palidă tragedie de a lui *Lucien-Emile Arnoult* (1787—1863), scriitor minor, cu oarecare trecere cîndva la Versailles. Aci se poate observa apariţia tonului sentimental care avea să caracterizeze de atunci înainte mişcarea romantică.

Romantismul este, de fapt, atmosfera în care a început să se manifeste mai din plin poezia românească. Apărut întîi în Germania sub influenţa filosofică pe de o parte şi sub influenţa literaturii engleze, a lui *Shakespeare,* a lui *Young,* a lui *Ossian (Macpherson)* iar, ceva mai tîrziu, sub a lui *Byron* şi a lui *Walter Scott,* romantismul este o eliberare a inspiraţiei de sub constrîngerile pe care clasicismul le impunea şi versificaţiei, şi vocabularului, dar şi fanteziei. *Lessing* (1729—1781) poate fi considerat ca promotorul şi primul teoretician al mişcării. După el urmează renumita mişcare „Strum und Drang" („Asalt şi năvală"), în care apar stelele de prima mărime: *Goethe, Schiller, Herder,* care nu sînt romantici, dar prin

care se îndrumează afirmarea acestui curent. În noua literatură, ființa sufletească a omului apare cu toate piscurile și cu toate abisurile ei, cu toate frămîntările, vijeliile și avînturile care-i sînt firești. În opera lui *Lessing* găsim, ca nucleu al acestor concepții, rîndurile următoare: „Poetul lucrează pentru imaginație, pe cînd sculptorul pentru ochi. Acesta nu poate reproduce toată realitatea decît înfrîngînd legile frumosului, el nu poate reproduce decît o situație, o clipă, pe cînd poetul dezvoltă acțiunea integrală". Această cerință a dezvoltării acțiunii integrale pretinde adîncirea tuturor ungherelor vieții noastre interioare. Atîtea laturi ale psihicului uman, pe care clasicismul le trece cu vederea, devin obiectul aprofundării din partea poetului. Operele care le redau sînt, în mod firesc, citite cu aviditate. Două mari trăsături pot fi deci considerate ca proprii acestui curent, trăsături pe care le regăsim și în mișcarea romantică franceză. În primul rînd, datorită chiar exemplului inițial, împrumutat din Germania: o înlocuire a decorului clasic greco-roman cu acel al vieții medievale, cu aventurile, zbuciumul și dramele amoroase cîntate odinioară de trubaduri și cu o nelimitată participare a jocului imaginației. În strînsă legătură cu acestea, un loc de primul rang e oferit vieții sentimentale a poetului însuși. Astfel, sentimentul fiind starea predominantă, lirismul își dobîndește primatul. Poezia devine „confesiune", adeseori exagerată, îngrămădind cu insistență suferințele, spre a impresiona pe cititor și a-i cîștiga „compasiunea". Să nu pierdem din vedere însă că această „compasiune" implică tendința unei tot mai strînse apropieri sufletești între oameni, pe cînd obiectivitatea și con-

s'derarea „rece“ a împrejurărilor păstrează „distanța“. Imaginația și sentimentalismul apar și-n creațiile poetice de mare anvergură ca poemele și ca dramele, dar și-n cele de mai redusă întindere, în scurte elegii, ca și-n poeziile descriptive. *Lamartine* (1790—1869), primul mare poet romantic al Franței, nu poate cînta înserarea sau frumusețea lacului decît găsind prilej de lamentație. Mai viguros și cedînd mai puțin afectelor negative, *Victor Hugo* (1802—1885), cel mai fecund și inventiv dintre marii promotori ai romantismului francez, tratează cele mai felurite teme, dar, totodată, se remarcă prin marea varietate a formei. El îndrăznește cele mai surprinzătoare abateri, de pînă atunci, de la regulile versificației așa cum fuseseră consacrate din trecut. Fără să distrugă regularitatea fiecărui vers în parte, el distruge uneori unitatea ritmică a ansamblului și totodată calcă unele restricții impuse de vechea poetică în privința rimei, a construcției gramaticale și a vocabularului. Alături de *Lamartine* și *Hugo,* reprezentanții cei mai de frunte ai poeziei romantice franceze sînt: *Alfred de Musset* (1810—1857), *Alfred de Vigny* (1797—1863), *Theophile Gautier* (1811—1872) etc.

La noi, influența romantică apare în forme încă timide la *Iancu Văcărescu.* E cu totul edificatoare poezia sa: „La privighetoare“, din care cităm cîteva versuri:

Inimă rupi de-om simțitor
Grele lacrimi varsă
Cînd te-aude, cînd ai dor,
De patimi cînd ești arsă.

Şi eu prea jalnic te găsesc
Cu inima-amărîtă
Cu tine mult mă potrivesc
Lumea mi-e urîtă

Aceeaşi notă o găsim la *Barbu Paris Momuleanu* (1794—1837), la admiratorul lui Lamartine: *Vasile Cîrlova* (1809—1831) şi la *Const. Negruzzi* (1808—1869). Acesta din urmă, unul din cei mai valoroşi prozatori ai noştri, are în poeziile sale („Păcatele tinereţelor") accente similare cu ale precedenţilor. Întîlnim şi la el:

Umbra cea misterioasă ce pădurile a-ncins...
Trandafirul ce s-ascunde, rîul care murmurează...
Linul zumzet ce din apă se ridică cu amor...
Aduc multă alinare la a inimei durere.

Grigore Alexandrescu (1812—1886) atît de fluent şi dibaci în fabule, atît de elocvent în „Umbra lui Mircea la Cozia", stă, în poezia lirică, sub influenţă lamartiniană, cum se vede în „Miezul nopţii", care, ca şi „Înserarea" lui *Cîrlova,* e un fel de reeditare la „L'isolement", „Le vallon", „Le soir" etc. Chiar titlul unuia din volumele sale este „Meditaţii". În „Ucigaşul fără voie" recunoaştem atracţia spre afabulaţii terifiante, după cum *Bolintineanu* (1826—1873) prin poezia debutului său, „O fată tînără pe patul morţii", face apel la situaţii „lacrimogene". Acelaşi sentimentalism, ori silit, ori morbid, apare la *Alex. Sihleanu* (1834—1857), care îşi încheie un „sonet" (a cărui ritmică se abate de la regula stabilită):



Rîu-i viața-mi zbuciumată
Și-acea trestie mișcată
E-al meu suflet dureros.

Viitorul ce m-așteaptă
E pustia cea deșartă
De pe malul nisipos.

Dar, după epoca încercărilor cu rezultate oscilante mișcarea romantică dă la noi și alte roade. *Alecsandri* și *Eminescu* reprezintă o epocă de culminație. Primul e produs exclusiv al romantismului francez. La *Eminescu* se poate constata precăderea influenței germane. După cum s-a arătat de unii istorici literari — (în special de *I. M. Rașcu)* — nu lipsește din opera eminesciană nici ecoul frecvent al poeziei franceze, totuși, chiar în forma versificației sale se resimte ritmul lui *Goethe, Heine, Lenau,* după cum reflecțiile sale filosofice poartă marca lecturilor sale din teoriile lui Schopenhauer și ale altor urmași ai lui *Kant*. De altă parte, lamentația, tonul plîngător, dispoziția melancolică și subiectele care să inspire jalea nu-l ispitesc pe *Alecsandri*. Cu dragostea sa pentru natură, cu înclinarea sa spre zîmbet și încredere, el preferă să sugereze delectarea, entuziasmul, admirația. În evocările epice, virtutea, voinicia fac preocuparea lui de căpetenie, iar în plină luptă crîncenă face să apară figura încîntătoare a fiicei lui Ursan, Fulga, apariție care dă loc unui contrast de cea mai pură și înaltă esență romantică.

Romantismul se menține în poezia noastră fără concurență pînă la debutul precoce a lui *Alex. Macedonski*

(1854—1920). Dar și după această dată, deși simbolismul preconizat de acesta își cîștigă treptat un număr de adepți, tot romantismul este cel care predomină triumfător, mult timp după începutul secolului al XX-lea.

De fapt, curentul care, în apus, se ridică primul împotriva formulelor și procedeelor romantice este mișcarea parnasiană. E, la început, numai eticheta unei grupări de poeți și a unei edituri, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Inițial, ea nu-și pronunțase intențiile sau programul prin care se difinește ulterior. Totuși, curînd, anumite caracteristici se reliefează și parvin să alcătuiască o linie comună la care aderă cei mai mulți din grupare. *Leconte de Lisle* (1818—1894), unul dintre cei mai remarcabili poeți ai Franței contemporane, se impune ca șef al grupării. Ceea ce-i reunește pe adepții „Parnasului" este reacțiunea împotriva sentimentalismului excesiv și împotriva excesivei prezențe a persoanei poetului în cuprinsul poeziei. Natura poate fi iubită și cîntată fără a fi făcută părtașă la frămîntările subiective. La fel, episoadele istorice trebuie să fie redate cu toate laturile lor impresionante, fără a fi contrafăcute prin ficțiuni sau afabulații neîntemeiate. În locul fantasmagoriei ori al reveriei ieftine, parnasienii înțeleg să introducă reflecția filosofică: „Arta și știința" (spune *Leconte de Lisle*) „multă vreme despărțite din pricina sforțărilor divergente ale inteligenței, trebuie să tindă spre o unire strînsă, dacă nu chiar să se confunde." În căutarea *realităților* (care au făcut ca parnasianismul să fie numit uneori și „realism"), adepții

acestei mişcări dovedesc o atracţie deosebită pentru subiectele exotice. Astfel, cu spiritul său curios şi scutător, *Leconte de Lisle* cîntă nu numai peisajele tropicelor, oazele, pădurile virgine, ci şi sălbăticiunile, ca jaguarul, pantera, crocodilul. De altă parte, şi el şi alţii din grupare, precum *José Maria de Hérédia* (1842—1905), se întorc şi spre antichitate, spre a o zugrăvi aşa cum ni s-ar arăta ochilor şi judecăţii noastre obiective.

Cel mai „realist" dintre parnasieni este *François Coppée* (1842—1908), care, între alte subiecte, a contemplat şi redat cu viu interes lumea celor simpli şi umili, lumea celor care sufăr în lipsuri şi nedreptate.

Un parnasian mai tardiv este *Henri de Régnier* (1864—1936). La debutul său era mult influenţat de simbolişti. Cu vremea, dragostea sa pentru antichitate l-a întors spre *Leconte de Lisle* şi totuşi parnasianismul său are o savoare cu totul personală, datorită formei minunate, impecabile în care îşi îmbracă viziunea sa totdeauna originală. Unii l-au considerat chiar ca şef, mai recent, al simboliştilor.

În poezia noastră, autorul a cărui ţinută se apropie mai mult de curentul parnasian, cel puţin într-o parte a operei sale, este *Duiliu Zamfirescu* (1858—1922). O oarecare afinitate, se poate recunoaşte sonetistului *Mihai Codreanu* (1876—1957) şi de asemenea lui *Cincinat Pavelescu* (1872—1934). Sub influenţa lui François Coppée stau: *Traian Demetrescu* (1866—1896) şi *Haralamb Lecca* (1873—1920).

Curentul simbolist a luat fiinţă curînd după cel parnasian, aproape ca o dizidenţă a lui. *Charles Baudelaire* (1821—1867) a făcut parte, la început, din grupul parna-

sian, dar mulţi l-au considerat ca „părinte spiritual" al simboliştilor. Ceea ce-l apropie de parnasieni e dorinţa de a evada din formele şi modul de inspiraţie prea uzate sub pana romanticilor. În opoziţie cu ei, el recurge la evocarea morţii, a cadavrelor, a fantomelor şi crimelor. Aceste orori alternează însă cu încîntătoare luminişuri, ca în „Harmonie du Soir", „Paysage", „Le soleil" sau admirabila „Le jet d'eau". El foloseşte frecvent simbolul, realizînd asociaţii inedite, departe de cărările bătute. Cu toate abaterile sale de la versificaţia clasică riguroasă, *Baudelaire* cultivă cu mare preferinţă sonetul, păstrînd însă ritmul consacrat în Franţa. De altfel, se ştie că era un pasionat al muzicii şi în special al muzicii lui *Wagner* şi preconiza concepţia unităţii artelor. Alături de el, *Stéphane Mallarmé* (1842—1898), *Arthur Rimbaud* (1854—1891) şi *Paul Verlaine* (1844—1896) sînt constructorii simbolismului, fiecare avîndu-şi contribuţia lui, dar asupra artei fiecăruia dintre ei simboliştii ulteriori făceau unele restricţii. *Mallarmé* adoptă o factură proprie, hermetică, dar păstrînd în toată măsura posibilului muzicalitatea. Ceilalţi sînt mai limpezi în expresie, dar nu respectă vechile reguli prozodice. Graţie lor, graţie libertăţii pe care şi-o iau în versificaţie, poezia franceză se îndrumă spre „versul liber". Dar, într-un chip sau altul, toţi dau atenţie muzicalităţii, aderînd la formula lui *Verlaine:* „De la musique avant toute chose"*), înţelegînd însă, prin aceasta, o muzică interioară, care nu se adresează numai

* „Muzica înainte de orice".

auzului, ci mai ales rezonanțelor sufletești. Vorbind despre poezia lui *Verlaine*, prietenul lui din tinerețe, *François Coppée*, o privește ca „născută dintr-o inspirație totodată naivă și subtilă, toată numai nuanțe, evocatoare a celor mai delicate vibrații, ale celor mai subtile și fugitive ecouri ale inimii". Și, mai departe, preconizează: „o poezie unde ritmurile, libere sau sfărîmate, păstrează o armonie delicioasă, unde strofele se rotesc și cîntă ca o horă de copii, în care versurile, care rămîn versuri — și dintre cele mai savuroase — sînt chiar muzică".

Privită din punctul de vedere al condițiilor istorice mișcarea simbolistă apare, la început ca un efect al condițiilor sociale. Fenomenul are loc după mișcarea de la 1848, cînd, unele după altele, se ivesc situații noi, contradictorii. Alternativa cădere a unui regim și prăbușirea unor interese aduce ridicarea neașteptată a altora, dar și completa nesiguranță a tuturor, ca și o ciudată nervozitate generală. Cele mai sensibile temperamente se manifestă în chipurile cele mai diferite, iar cei dotați cu predispoziție artistică reacționează, și în viață dar și în arta lor, sub puterea vicisitudinilor. Există însă și personalități cu echilibrul nervos mai rezistent și deci mai puțin contaminate de zbuciumul din jurul lor. Această categorie umană nu putea ști ori bănui că, totuși, în vibrația nervoasă a celor sensibili, se ascund și posibilitățile unor noi orizonturi artistice. E foarte adevărat că cei sensibili, distrugători ai unor formule vechi și făuritorii unei arte neprevăzute, ar fi într-adevăr, grație instabilității echilibrului lor interior, personalități de excepție: ei înșiși cred că-și pot salva rezistența organică și mintală recurgînd la mijloace anormale. *Baude-*

laire, Verlaine, Rimbaud recurg la alcool, la opium, la absinth, la „paradisuri artificiale". *Baudelaire,* în vîrstă de 45 de ani, face un „șoc paralitic", *Verlaine* trăiește o viață de vagabond, cunoscînd și pedeapsa penală. *Rimbaud* e un aventurier care, după ce-și scrie poeziile între 16 și 19 ani, dispare din Franța și nu se întoarce decît în vîrsta de 37 de ani, pentru a-și încheia foarte curînd existența. Dar atîția dintre urmașii și adepții lor pătrund cu perfectă luciditate și adoptă viziunea cea nouă, sensul cel nou al poeziei, fără vagabondaj și fără opium.

În această poezie nouă nu e vorba de o teorie, nu e vorba de un program așternut în principii logice și sistematice. E vorba de o anumită nuanțare a impresiilor, a lumii înconjurătoare și a celei interioare. E vorba de un mod interior, intim, de a reacționa la valurile realității. Și din el nu lipsește avîntul, nu lipsește capacitatea de a admira și iubi viața. Cînd impresiile aduc decepții, simboliștii le opun contrastele cele mai insolite, dar și elocvente. Iar decepția poate fi datorită uneori excesului de banalitate, poncifului exasperant care frînează entuziasmul. Imaginile și expresiile devin atunci brutale și, fără îndoială, mai ales, nu pot să placă amatorilor de învechite idile pastorale, care se satură numai cu diminutive. Dar esențialul nu e aici, nu e în reacțiunile exasperării. Esențialul poeziei simboliste stă în impresia sau presupunerea unor multiple corespondențe între noi și diversitatea stărilor din lumea înconjurătoare. Grație acestor corespondențe, oricare stare subiectivă poate fi numită (metaforic) prin invocarea faptului sau faptelor exterioare care-i corespund. Poți vorbi de în-

nourarea cerului înțelegînd, fără altă explicație, jalea sau îngrijorarea care se aștern pe inimă. „Simbolul“ (spune *Ovid Densusianu*) „apare ca o compensație subînțeleasă sau în care a fost suprimat unul din termeni. În felul acesta, simbolul are avantajul de a ne da impresii mai concentrate, mai puternice“. Se știe prea bine că „astfel de apropieri de elemente“ se întîlnesc și la poeții altor curente, dar numai pentru simboliști este fundamentul întregii construcții poetice. Sub titlul „Corespondences“, în renumitul său sonet, *Baudelaire* rezumă acest punct de vedere:

„La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de simboles
Qui l'observent avec des regards familiers“.

Între cei mai însemnați poeți simboliști francezi se mai numără *Jules Laforgue* (1860—1887), *Jean Moréas* (1856—1910), *Vielé-Griffin* (1864—1937), *Gustave Kahn* (1859—1936); între belgieni: *Maurice Maeterlinck* (1862—1949) și *Emile Verhaeren* (1855—1916), iar în Germania ce mai notoriu este *Stephan Georg* (1868—1933).

La noi, precursorul și primul propagandist al simbolismului a fost, după cum am amintit mai sus, *Alexandru Macedonski*. El a fost, de fapt, și primul care a practicat și propagat „versul liber“ (chiar cu cîțiva ani înaintea francezilor). Temperament orgolios și combativ, a avut mult de suferit din pricina dușmăniilor pe care și le-a ridicat; dar însăși cauza pe care o apăra

a fost multă vreme fără răsunet în marele public.* În 1905, *Ovid Densusianu* (1873—1938), profesor de filologie romanică la Universitatea din București, întemeiază revista „Vieața nouă“ în care, fără să se refere și fără să adere la compania lui *Macedonski*, — care în acel moment se găsea în derută, — deschide el însuși propaganda favorabilă simbolismului. El păstrează însă o ținută academică, demnă, fără invective, fără violențe de limbaj. Revista a apărut pînă în 1925. Mișcarea a găsit acum un teren mai favorabil și, curînd, adepții simbolismului, chiar dacă nu făceau parte din cercul de la „Vieața nouă“, au început să fie agreați și la alte reviste. Între simboliștii români trebuie să amintim pe *Șt. Petică* (1877—1904) și *Iuliu Săvescu* (1876—1903), pe *G. Bacovia* (1881—1957), *Dimitrie Anghel* (1872—1914), *I. Minulescu* (1881— 1944), *Emil Isac* (1889—1953), *Alex. Stamatiad* (1885—1956) etc.**

Expresionismul este un curent care a apărut spre sfîrșitul secolului trecut, interesînd la început numai artele plastice. În pictură, de pildă, ceea ce-l preocupă pe artist nu mai e aspectul sensibil, exact, al lucrurilor, ci stările sufletești pe care ele le ocazionează. De aceea, opera artistului neglijează formele, conturul, relieful, proporțiile, detaliile, ci schițează numai strictul necesar dintr-o aluzie la obiect, atît cît obiectul să poată fi ghicit,

* Despre Macedonski și opera lui au scris *Tudor Vianu* și, mai recent, *Adrian Marino*.

** Despre „Simbolismul românesc“, o lucrare amplă, bine informată, a publicat în 1966 *Lidia Bote* (Editura pentru literatură).

pe cînd esențialul este accentuarea asociațiilor mintale, a vibrațiilor sau a impulsurilor afective. În poezie, expresionismul este o exacerbare a simbolismului, o exploatare paroxistică a „corespondențelor". Datul real, obiectiv, dispare în fața imaginilor care nu se grupează totdeauna după un plan organic, ci pot să pară fără legătură consecventă.

În România, curentul a apărut după primul război mondial iar exponentul său inițial a fost *Lucian Blaga* (1895—1961). Totuși, *Blaga*, gînditor cu întinsă pregătire și preocupare filosofică, nu putea să cadă în extremele iraționaliste pe care le cultivaseră unii poeți străini, ci poezia sa e și nouă, și sugestivă, și profundă. O personalitate de altă structură este *Ion Barbu* (1895—1962). Cedînd mai mult „oniricului" — adică structurii mintale care aparține nu intuiției sensibile și nici procesului de gîndire logică, ci visului, el rămîne mult mai hermetic, deși evadările extraraționale ale acestui matematician (profesorul universitar *Barbilian*) reușesc să-l fure pe cititor prin unele sugestii surprinzătoare și totuși intraductibile.

Suprarealismul, de proveniență franceză, inaugurat de *André Breton* (1896—1967) privește inspirația poetică sub influența psihoanalizei lui *Sigm. Freud*, ca un produs al subconștientului. Avem deci și aci o orientare spre oniric.

Un curent înrudit cu acestea din urmă a fost *dadaismul*, care și-a făcut apariția la noi, cu o jumătate de secol în urmă, în revista „Simbolul", apoi în Elveția, de unde s-a răspîndit în Franța. Promotorii acestei mișcări au fost doi compatrioți ai noștri: *Tristan Tzara* (1896—1963) și *I. Vinea* (1895—1964).

Printr-un proces greu de analizat, poezia antirațională, fără a mai fi într-adevăr fructul unei similarități temperamentale, și-a cîștigat în ultimul timp adeziunea unui mare număr de tineri autori, foarte fecunzi și cu o masivă prezență în cele mai multe periodice literare.

Vorbind despre impresia pe care o dă acest lirism contemporan, unul dintre cei mai autorizați critici români de astăzi, *Vladimir Streinu*, iscălește, în revista „Contemporanul" de la 16 decembrie 1966, un foarte judicios articol din care extragem rîndurile de mai jos:

„Această impresie vine de la cohorta de poeți care-și robesc lăudabila voință de noutate a tinereții unui ezoterism nivelant, acelei industrii comune de imagini abstruze, idee neajunsă la exprimare, vrăjitorie fără vrajă și incantație fără cîntec. Paradoxul conformismului în inconformism le submineaază fatal tinerețea și poezia. Și mirarea cea mai legitimă este că mai toate revistele de literatură, după ce au cultivat proza rimată, ritmată sau doar ușor metaforizată, cultivă de cîțiva ani această poezie, în uniformă, de data asta, europeană". După cîteva edificatoare exemple, autorul își încheie articolul cu un verdict ce merită să fie memorat: „Poesis nu este însă Pythia care delira în fumigații toxice, după cum nu este nici clovnesă modernă, oricît de năstrușnică".

Într-o poezie intitulată „Modernitate", publicată într-un alt periodic bucureștean și fiind datată din april 1967, *Tudor Arghezi* comparînd mijloacele de azi cu cele de care, în scrisul lor, se serveau cei vechi, bietul *Sofocle* sau bietul *Virgil*, termină scurt, dar caustic:

„Hai pensule, condeie și dălți la noua școală
Să încăpeți de-a valma în iscusința goală".

POEZIA ȘI VIAȚA SOCIALĂ

Funcțiunile noastre psihice sînt de o incalculabilă diversitate, reprezentînd un flux continuu de impresii și derivate de ale lor, de reminiscențe capabile să ia proporții noi, de imbolduri și aspirații care, sub acțiunea factorilor externi și chiar a propriei fiziologii, își pot schimba oricînd, imprevizibil, direcția, sensul și valoarea.

De aceea, poezia în general și fiecare poezie în parte reprezintă un precipitat al vieții noastre interioare, cu atît mai autentic și deci cu atît mai sincer, cu cît e mai spontan. Negreșit, literatura universală conține un mare contingent de poezii de valoare care, totuși, n-au rămas în starea inițială, ci pe care autorul le-a mai retușat ulterior. Dacă retușările acestea privesc numai forma, modul de exprimare, iar nu sensul emotiv sau ideativ inițial, ele nu dăunează calitățile și profunzimea. Altfel, ameliorările superficiale pot impresiona prin cizelarea formală a operei, dar întunecînd sau anulînd latura de mărturisire intimă, viziunea, intuiția sau „mesajul“ care-i fuseseră destinate de la-nceput.

Oricît de autentic și valabil ar fi conținutul unei poezii ca emisiune a vieții interioare a poetului, nu vom putea niciodată să facem abstracție de inserțiunea, de infiltrația unui incalculabil aport de proveniență socială. A emis odinioară, la sfîrșitul secolului al XVII-lea, filo-

zoful *John Locke* adagiul senzualismului extremist: „Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensibus“*, iar *Leibniz*, la scurtă vreme după el, i-a adăugat un amendament: „nisi intellectus ipse“**, referindu-se la înseși condițiile intime ale activităților intelectuale. Dar mai trebuie să ne dăm seama că tot ceea ce știm e numai fragmentar cîștigat direct prin simțurile proprii, pe cînd, neîntrerupt, comunicarea cu „ceilalți“ ne completează și ne transfigurează recolta simțurilor, elementele de proveniență socială întrețesîndu-se și fuzionînd definitiv cu datele obținute direct.

Și același adevăr rămîne în picioare și atunci cînd e vorba de stările afective, de impulsurile voinței, de aspirații. După cum presiunea socială se exercită asupra modului în care concepem și pricepem lumea, la fel ea se cîștigă și ne dirijează în mod ocult, imperceptibil preferințele, tendințele și deci și acțiunile. Astfel, oricît de personală și originală ar fi inspirația unui artist, partea de contribuție care revine mediului social e considerabilă, oricît ar apărea ea de greu de identificat. Și e, cu siguranță, nesfîrșit de greu de analizat, pentru că, dacă puterea mediului social acționează asupra unei anumite persoane care, la rîndul ei, e una singură, irepetabilă („punct de vedere unic, unul în toată vecia“), elementele influenței sînt ecouri de originile cele mai diferite, din cele mai variate amănunte și aspecte ale vieții, cu

* „Nu e nimic în gîndire care să nu fi fost mai întîi în simțuri.“

** „Afară de gîndirea însăși.“

cele mai nebănuite interpretări subiective. Însă, dacă împrejurările cele mai mărunte, de ordin cu totul intim şi personal, joacă roluri considerabile în creaţiunea poetică, e neîndoielnic că transformările profunde, vicisitudinile, evenimentele de mari proporţii prin care trec grupurile sociale, cetăţile, popoarele, se vor oglindi cu atît mai puternic în poezia diferitelor epoci.

Arătam că poezia e, în esenţa ei, lirică şi că, totuşi, originar, epicul pare să fi avut întîietatea şi, anume, epicul care prelungeşte admiraţia şi compătimirea, ca forme ale solidarităţii sociale; aceasta ilustrează calea prin care simpla referire la social a putut conduce la prima formă lirică, la odă sau la imn. Dar fie că poetul se opreşte la redarea faptelor obiective, fie că redă atitudinea sa subiectivă, evoluţia istorică a poeziei e strîns dependentă de curentele de gîndire şi de simţire. Aceasta se vede şi în „nervozitatea" precursorilor simbolismului, cum se vede şi-n dulcegăria poeziei pastorale, — chiar dacă poetul nu se referă direct la mişcările revoluţionare — de o parte, — ori, de altă parte, la moda contagioasă de la Versailles. Fiecare curent şi fiecare poezie, fără să menţioneze sau să dezvăluie în mod expres forţele colective care au orientat sentimentele şi inspiraţia autorului, îşi trădează totuşi adevărata sorginte socială.

Foarte grăitoare sînt mărturiile şi observaţiile pe care *Lamartine* le face în prefaţa a doua, din 1834, la „Premières méditations poétiques", sub titlul: „Des destinées de la poésie". El povesteşte cîteva împrejurări în care *a trăit* poezia ca pe o însufleţire a ambianţei fizice şi morale iar, în urmă, arată locul poeziei în

frămîntările istorice pe care le-a trăit și el însuși și Franța întreagă în epoca lui. Dar, încă înainte de a concretiza prin exemple, după ce în cîteva fraze arată identitatea pasului omenirii cu acel al poeziei, conchide: „Iată poezia. E omul însuși, e instinctul tuturor epocilor sale, e ecoul interior al tuturor impresiilor omenești, e vocea omenirii care gîndește și simte, rezumată și modulată de unii oameni mai oameni decît ceilalți, *mens divinior*, care planează asupra acestui zgomot tumultuos și confuz al generațiilor, durează după ele și aduce posterității mărturii despre gemetele sau bucuriile lor, despre faptele și ideile lor. Această voce nu se va stinge niciodată pe lume..."

Avîndu-și obîrșia și puterea în însăși ființa noastră psihică și socială, e cu totul de înțeles că poezia e înzestrată cu darul de a influența, de a modifica, de a călăuzi omenirea în destinul ei.

POEZIA ȘI EDUCAȚIA

Implicit, ca și omenirea întreagă, fiecare dintre cei care o constituie poate fi modificat, călăuzit în viață de magnifica putere a poeziei. Și, în termeni mai modești, această afirmație cuprinde adevărul puterii ei educative.

Termenii pot să ne pară mai modești cînd, după ce ne-am referit la destinul omenirii întregi, ne oprim la indivizii luați în parte. Dar, adevărul adevărat e că ne găsim în fața unei probleme uriașe.

Pentru a înțelege deplin calitățile educative ale poeziei trebuie să ne amintim în primul rînd de calitățile educative ale *artei* în întregime, deci de importanța educației estetice.

S-au ocupat de acest subiect, în Germania, *Kant* (1724—1804), contemporanii săi *Lessing* și *Schiller*, urmașii lor: *Hegel, Schopenhauer* și *Herbart* ca și mulți alții. În Franța *George Sand, Victor Hugo, Anatole France*. În Anglia: *Dickens, A. Bain* etc.

Schiller observa că omenirea, dezvoltîndu-se, își accentuează simțul estetic paralel cu cel moral, iar cum moralul se cuprinde implicit în estetic, omul în care predomină facultățile estetice tinde să devină modelul cel mai admirat.

Am menționat vederile acestea ale lui *Schiller* pentru că se întrezărește în ele o importantă rază de adevăr. Este de necontestat că influențele de ordin moral și cele

de ordin artistic sînt îndeaproape înrudite. Și tocmai aci se poate găsi o confirmare elementară cu privire la importanța educativă a poeziei.

Mitul își face apariția în zorile culturii umane. El narează fapte imaginare care fac obiectul unei naive credințe, iar cum relatarea, repetarea, răspîndirea lor se întovărășește de cîntec, ele îmbracă forma ritmică. Desigur că eroii, astfel cîntați și adorați, fac obiectul admirației unanime, în sînul comunității lor, mai întinse sau mai restrînse. Dar adorația și admirația se întovărășește întotdeauna de înclinarea fiecăruia de a se identifica, măcar în parte, cu eroul admirat. Descoperim, astfel, chiar în cele mai modeste începuturi ale genului epic, un element educativ. Cînd figurile eroilor ale căror lupte, sacrificii și victorii încep a fi cîntate în imnuri sau ode, lirismul se desprinde din epicul inițial pe care-l anima și inagurează genul său propriu.

Trecînd mai departe le genul pur descriptiv, care e de origine relativ mai recentă, ne putem pune și aci întrebarea dacă această nouă orientare a poeziei poate să aibă vreo repercusiune educativă. Un pedagog francez de mare autoritate la începutul secolului nostru, *I. Carré*, exclama: „Cu ce gust își învață copiii bucățile care le sînt bine explicate! Cu ce emoție le recită ei!“ Și întradevăr, însărcinările mele didactice, cît și propria mea școlaritate ce mi-au procurat nenumărate ocazii în care să văd copiii cuprinși de adevărat entuziasm, fermecați de versurile unei poezioare pur descriptive. Am constatat de multe ori cum micile lor cîntece, cu astfel de versuri, erau cîntate de clasa întreagă din proprie inițiativă“. Un fost mic coleg al meu din clasa

a III-a primară, copil de condiție foarte modestă, se remarcase între toți prin vocea sa de soprano, mică, slabă, dar cu un timbru excepțional. Era, de altfel, un copil liniștit, tăcut, retras. Într-o zi, în timpul unei recreații, pe cînd ceilalți din aceeași clasă zburdau și se agitau, l-am auzit cum, singur în bancă, intona ușurel, numai pentru sine:

Zefirul murmură
E timp răpitor . . .

Nu știu ce a mai devenit el. Dar ce direcție a luat dezvoltarea caracterului său e ușor de presupus.

Natural, lirismul poate oferi cele mai diverse nuanțe sufletești: de la înduioșarea admirativă pînă la revolta în plină izbucnire, de la eratismul cel mai brutal, pînă la sublimul elan patriotic.

Pricinuind, astfel, variațiile sensibilității, impresionînd, înflăcărînd, zguduind, cum poate oare poezia să fie uitată, neglijată, cînd e vorba de mijloacele de formare a caracterului? Desigur, unii oameni sînt sau par imuni în fața acestor posibilități ale poeziei, după cum unii prezintă o completă opacitate în fața muzicii. Dar sînt toate șansele că se va putea dovedi odată că această imunitate sau opacitate constituie numai efectul prezintă o completă opacitate în fața muzicii. Dar sînt toate șansele că se va putea dovedi odată că această imunitate sau opacitate constituie numai efectul unei educații eronate. Există grade de sensibilitate diferită de la om la om, însă completa insensibilitate nu poate să apară decît la persoane cu infirmitate organică evidentă. Cel care e

capabil de entuziasm sau de înduioșare, în alte condiții ale vieții, nu poate fi ireceptiv la muzică și la poezie decît dacă nu i s-au oferit și nu le-a gustat din copilărie și deci nu s-a format în mod normal.

Atracția educativă spre artă, în general, și spre poezie, în special, nu e destinată numai să descopere și să ușureze germinarea talentelor, iar încurajarea acestora nu mai e cerută numai de ambiția de odinioară a clasei (sau persoanelor) conducătoare, de a se înconjura, ca marii potentați de odinioară, de o strălucită pleiadă. Poezia e un element indispensabil vieții spirituale a fiecărei persoane, dar indispensabilă și vieții sociale. Desenele de pe pereții grotelor preistorice sînt înregistrări de ale miturilor sau „poemelor epice" care circulau în viața de toate zilele. Sînt tentativele artei și înfloririle stîngace ale frumosului, indispensabil conștiinței umane. Dar ele sînt, totodată, factorii miraculoși ai coeziunii dintre suflete. Modestă în formele primitive, arta nu poate avea decît un răsunet limitat, pe cînd realizările ei superioare sînt sortite să încingă omenirea întreagă într-un brîu de lumină, apropiind inimile și cugetele într-o glorioasă ascensiune.

Lector: NICOLAE ILIESCU
Tehnoredactor: GABRIELA ILIOPOLOS

Apărut 1971. Comanda nr. 174. Coli de tipar 5,5.

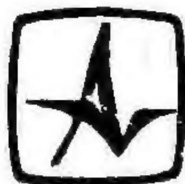
Tiparul executat sub comanda nr. 147 la Întreprinderea poligrafică „Crișana", str. Moscovei Nr. 5 — Oradea
Republica Socialistă România.



...Poezia e un element indispensabil vieţii spirituale a fiecărei persoane, dar indispensabilă şi vieţii sociale. Desenele de pe pereţii grotelor preistorice sînt înregistrări de ale miturilor sau „poemelor epice" care circulau în viaţa de toate zilele. Sînt tentativele artei şi înfloririle stîngace ale frumosului, indispensabil cunoştiinţei umane. Dar ele sînt, totodată, factorii miraculoşi ai coeziunii dintre suflete. Modestă în formele primitive, arta nu poate avea decît un răsunet limitat, pe cînd realizările ei superioare sînt sortite să încingă omenirea întreagă într-un brîu de lumină, apropiind inimile şi cugetele într-o glorioasă ascensiune.







EDITURA ALBATROS

Lei 4,50